

EL
VOLUMEN
DE LA
RESISTENCIA
I

EL VOLUMEN DE LA RESISTENCIA

Tomo I

JORGE PABLO LIMA

zona temporalmente autónoma

taz
EDITORES

Este volumen ha sido concebido, desde el principio, con dos imperativos fundamentales. Uno, para acabar con el desasosiego ilustrado de nuestro tiempo; dos, para concebir un discurso contrainductivo del acto de creación.

Durante tanto tiempo hemos repetido, el porvenir es incierto, que nuestra generación, de manera inconsciente, lo piensa como un recuerdo y no como algo que nos afecta directamente.

Atendiendo a la exigencia plantada por el maestro vienés Paul Feyerabend, cito: es necesario conceder a la razón una preponderancia transitoria en la que resulta aconsejable defender sus reglas con exclusión de todo lo demás.

ÍNDICE GENERAL

9- Introducción disipativa: Repetición y esquizofrenia.

13- Introducción formal: Levantamiento y propensión.

I

22- Distinción de las fuerzas que debilitan el acto de creación: *Pragmática, Pragmatismo y acto creativo*. Distinción ética del pragmatismo en el arte, distinción formal de la pragmática en el arte; el límite de aproximación práctica y el límite de aceptabilidad entre los tres puntos; el cálculo de la potencia creativa.

41- Distinción de las fuerzas que potencian el acto de creación: *Sincronicidad y acto creativo*. Ante la necesidad de formular nuevamente la pregunta ¿cómo se forja un acto de creación?; articular un programa de indagación capaz de orientar la experimentación. Véase: la teoría de la *sincronicidad* en Carl Gustav Jung, la *Zona temporalmente autónoma (TAZ)* de Hakim Bey, y la noción *wu wei* del taoísmo.

II

64- Implicaciones de la justificación como actividad normativa en el arte; y la distinción de un orden ético-fractal como solución a este problema: ¿Para qué la acción?

73- La superación orgánica de la teoría; y el lugar de la entropía en las prácticas artísticas: ¿Para qué la teoría?

III

92- Eclíptica del olvido.

103- El límite dialéctico del olvido: Todo lo que es, en el hombre, olvido.

108- Palabras del olvido pródigo.

IV

120- Educar la diferencia: — La diferencia ontológica, — La diferencia práctica, — La diferencia lúcida.

138- Notas bibliográficas

INTRODUCCIÓN DISIPATIVA: REPETICIÓN¹ Y ESQUIZOFRENIA

No es el oscuro precedente
No es el ser que persevera
entre los cascos de hielo crudo y el nacimiento de la clínica
No es el pelícano que pavonea ante los reflejos en el mar,
ni es el mar que retrocede anunciando la catástrofe.
No, no se trata de plegar el encuentro
del cabalista y la quimera; no,
nada de eso, pues ello
nos obliga a improvisar algunas diferencias
que no existen: no hay reflejos
ni juntas invisibles que se abren a otros planos
y cuecen un nódulo en el centro de la imagen
para atizar el acto de creación.
No hay un otro lado de las cosas
que siempre nos lleva la delantera, no hay voluntad
ni negación de la voluntad;
esto es, declarada la propensión del hombre
hacia la arqueología del poder,
cierta disposición prematura, siempre prematura,
a grabar en el lomo de cada volumen

¹ Repetir es comportarse, pero con respecto a algo único o singular, que no tiene algo semejante o equivalente. (...) Expresa al mismo tiempo una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, un elemento notable contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia. Desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, en favor de una realidad más profunda (Gilles Deleuze).

las iniciales del hombre,
seguidas de un adjetivo promiscuo
o inconsolable.
Una potencia o un orden geométrico inasible
movilizan el Logos
hacia la inadecuación absoluta,
cuya necesidad inminente
falsea la dimensión original del movimiento
como un bebe liberado al azar de los encuentros.
La historia de la diferencia es la historia de la caída,
de la prohibición y de la ley moral
ante la teoría de la perfección adánica
que no se reconoce si no en el lugar de la impotencia,
empecinada en vivir de las mezclas
de otros cuerpos sobre sí.
Este desenlace continuo hacia el deseo que se cierra
no es un momento en el devenir humano,
es la evidencia hecha causa
en todo momento.
Cada uno recluso por su cuenta
en la corteza iconográfica de la impotencia,
(casi sobrehumana) donde la esencia sola se constriñe y se re-
pliega,
conducida por la diferenciación exterior del tótems
hacia el examen opresivo de los cánticos adánicos.
Y aun cuando la potencia de actuar aumenta,
todo me dice que a la vuelta de la esquina
he de recibir un bastonazo en el cogote.
Habitar el golpe es perpetrar en el olvido
los fragmentos singulares que entran y salen del cuerpo
extendiéndose como esteras de opio en el espacio inoculado.
Entre lo más bajo y lo más alto,
entre la creación y la hipótesis que la impugna,

el peso de las nubes se resiste
sin éxito
al empeño del hombre por darles consistencia,
por reunir la masa esplendente del universo
y hacerla vulnerable de su propia consistencia.
La raza humana haciendo de su molde
el molde de lo ininteligible, de la diferencia
atada
al ombligo celeste
para ganar ese estado de cosas en trance
en el que es imposible hallar el cálculo natural del deseo
(un examen que sólo puede concluir
en la diferenciación de la nada).
Y a través del ensayo intempestivo de las auras
alrededor del humus,
se filtran los designios del olvido pródigo
donde sólo quedan prolongaciones de una memoria que ya no tie-
ne lugar.
Es el umbral intensivo del hombre
que ha sido arrogado por el olvido,
con el propósito de inventar paradojas en torno suyo
y quedarse allí, abovedado en el polvo,
en el límite de la aprobación
que cubre todas las cosas
y por lo que debe ser desalojado;
porque no hay
y no puede subsistir allí
la condición del *conatus*,
desde el cual se restituye de continuo
la vocación atávica del hombre,
la disponibilidad obscena de los congéneres
que ha sepultado el cálculo de la plenitud.
Es el umbral que apenas se abre a la penumbra

cuando se le instiga de frente.
Es la intensidad de la mimesis,
de ser uno mismo en la imperfección absoluta,
de manera que sólo puede actuar sobre él
descomponiendo cualquier relación con el cuerpo hasta la desme-
sura total,
donde se está en sí mismo, sólo en su fracaso,
siendo el cálculo del fracaso así como la plenitud
que lo reafirma.

INTRODUCCIÓN FORMAL: LEVANTAMIENTO Y PROPENSIÓN

Por antonomasia, las primeras palabras de este libro constituyen palabras de nostalgia. Ya lo he dicho. La nostalgia: es la experiencia elemental de mi vida con relación a la cultura. Comienzo a reconocer en los afanes que genera, la posibilidad de otra estructura y de otro agenciamiento. Esta afirmación podría resultar apresurada, pero en su finitud, plantea un nuevo orden en vigor y ejemplifica aquello hacia lo que podemos sustraernos. No nos ofrece una singularidad externa (más allá de la aparición objetiva de las cosas) con la cual esbozar un contenido desde un aparente orden superior; sino que es en su simetría con el mundo que le perturba y con los movimientos que le interpelan desde dentro, es en esa fibra de luz que serpentea y vibra en todos los cuerpos (del contorno a la matriz) donde encuentra un determinado e inestable, siempre inestable, modo de presentación.

Esto significa que la nostalgia, desde la profundidad heliocéntrica de la memoria, permanece calibrada en todo momento por el olvido; y en él está contenida la necesidad del cambio como una cualidad fundamental. Ello supone, no la realización de un manifiesto situacional, sino el principio de una evidencia transparente, desde un inicio connotada por él mismo. Si el olvido nos demuestra que la revolución inherente de un movimiento sobre otro es su fundamento, y que no existe memoria alguna en tanto el espíritu humano no pueda superar aquello que lo perturba; si hemos pagado este precio, ya no nos puede afectar la

extraña falta de reconocimiento de nosotros mismos que hasta ahora nos ha indefinido. *Nada de restos*, dice Maurice Blanchot. En último término, esta simetría del olvido y la memoria, del objeto al objeto, designa también a la imagen como un prototipo de inmanencia, puesto que en ella se halla la posibilidad reversible que está siempre mediada de una u otra forma por su irreversibilidad. No hay nada inscrito fuera de este agenciamiento que no esté precedido por esta constante de posibilidad-imposibilidad.

En un punto, la referencia a una simetría absoluta para controlar la inestabilidad de la memoria, contiene la realidad objetiva del mundo como un síntoma de reciprocidad y una interrogante ante la disolución de todo lo que impide al objeto desdoblarse como una realidad autosuficiente (más hermética cuanto más accesible), puesto que ella construye su propia igualdad y por consiguiente, su dominio, su poder de distinción. El siguiente punto reafirma en el objeto, con sus cualidades inalienables, su abierta negativa a ponderar otro origen que no se refiera a él mismo, y deja en claro su indiferencia ante cualquier argumento que no se corresponda en la transparencia de su indisoluble simetría. En estas condiciones el objeto se muestra ininterrumpidamente revisitado, bien en el olvido, bien en la memoria, material así como inmaterial: inmaterial en su posibilidad de perpetuarse; material, ya que su individualidad es la vida inmanente que no tiene en sí misma término.

Volvamos a *La Odisea*, volvamos al *Ulises*, volvamos a *El Desprecio*: ellos refutan continuamente sus causas para construir un campo de acción autocrático, que no está expuesto a los canjes del afuera y sin embargo, genera una visión holística en relación a sus principios, de ahí su carácter irrefutable.

Por ese motivo el lenguaje de este libro se aleja en todo momento de su realidad textual. He dejado de un lado a la forma —cosa que Fernando Pessoa o Jean Baudrillard no hubiesen tolerado—, para introducir un texto donde la escrita es incapaz de representar los designios que la generan. De ese modo he privado a estas páginas de la inmanencia absoluta. No es posible que el significado emancipe la forma sin que esta no se mutile y quede limitada por él. Lo he sacrificado todo a la búsqueda de un punto de vista desde el cual sobresalga la unidad del espíritu humano, comienza diciendo George Bataille —y así continuo yo—, en las palabras introductorias de *El erotismo*.

El tiempo ha lanzado su convocatoria de suspensión, ha colocado sobre nuestras cabezas el espíritu (deliberadamente paradójico) de una centuria, ha incorporado a nuestro desasosiego el significado de una exhortación irreversible. Esto anuncia que hemos sido movidos por una causa elemental, por un ideal (idealizado) que, al ser trasladado hacia una situación particular, se transforma en un principio extensible, vulnerable, que no está dado por la inflexión inmutable de la memoria y por tanto, no se justifica desde la memoria. En el acto, lo que interesa no es revelar la memoria como un instrumento de contención espiritual, pues eso nos llevaría a una muerte sin definición, al suicidio o al consentimiento. Se trata de un estudio secular, donde la memoria se rebela contra los estatutos que la componen porque ya no puede sobrevivir de sus apelativos. No es posible hallar una coherencia unívoca entre los referentes del pasado y este sentimiento precoz de frustración que nos impugna, creando un clima de estabilidad en el que cada vez, con mayor frecuencia, estamos forzados a olvidar.

Con estas prefiguraciones, me parece prudente comunicarle algunas dudas que pudiera afrontar usted en la lectura de esta

conversación. Ambos somos conscientes de la grave dificultad que acompaña la exposición; por ese motivo, a la manera de Ludwig Wittgenstein, *considero que algunas de ellas disminuirán si las menciono de antemano.*

Uno: es probable que esas dudas no provengan del texto sino, de la presunta sospecha que genera hoy, en el contexto del arte, la defensa incontestable, violenta e incondicional de una contradicción elemental, como diría Francisco Fernández-Santos: *el arte, en su más secreto movimiento, es un intento fracasado de conferir una esencia a la existencia humana. Pero la función, la existencia última del arte, consiste precisamente en ese fracaso, en ese adelantarse utópico a la humanidad fragmentada y deificada, a la ruda exigencia del presente, a la batalla inapelable de una historia en marcha.* La siguiente dificultad es una constante para cualquier disertación sobre arte, más aún cuando esas concomitancias no principian ni concluyen en él. ¿Cómo es posible suscitar una idea desde el arte cuando las interpelaciones que lo producen no provienen de su propio sistema de relaciones? La interrogante parece en exceso trillada. Pues bien, permítanme develaros la insuficiencia de ese parecer; cuando dicha aparición no implica una reflexión entronizada sino, un impulso incondicionado ante aquello que no podemos explicar, o que por alguna razón —enajenada he indolente— le ha sido otorgado el valor de una verdad. La última dificultad es la amplitud con que se presenta la conversación. No quiero parecer austero, pero ella se regocija justo allí donde usted es incapaz de precisar el sendero para el que ha sido convocado, así como el término al que éste conduce. Esto es, piensa: *Entiendo todo lo que dice menos, ¿a dónde demonios quiere llegar?*, o bien: *Veo hacia dónde se dirige, pero, ¿cómo demonios va a llegar allí? Una vez más, todo lo que puedo demandar es que no desespere y que, al final, vea tanto el sendero como su término.*

Para contrarrestar esta insuficiencia he acudido al diálogo; no en el sentido apologético con que Platón aborda el problema de las identidades filosóficas sino, a través del método del *ser-camino* que utiliza Leibniz en el *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*. La cuestión del olvido se presenta, entonces, como un problema de espacio, es decir, de habitar un lugar en el tiempo. La revelación de un movimiento que siempre ha estado presente y que estará mientras el pensamiento dude despierto. Pienso: *solo un gran despertar puede suceder al gran sueño que vivimos*. En ese sentido, *el establecimiento de un lugar habitable será un acontecimiento, y obviamente tal establecimiento supone siempre algo técnico*. Acudimos a una idea incontestable, he intentado contrarrestar una magnitud ilusoria. Para ello debo idear las herramientas, los altercados, las fantasías, los personajes, las propensiones y los esquemas que no procuren una solución intransigente y al mismo tiempo la precedan. Por esa razón no es posible localizar el origen del olvido. ¿Dónde ha comenzado todo este ritual y donde esa noción de la escasez que nos roba tanto tiempo? ¿Acaso nos hemos perdido algo, algo demasiado informal o demasiado trascendente? En ese caso. En que anduve yo que no alcancé a darme cuenta. En que andabas tú. Quizás exista una imposibilidad que no es innata pero que tampoco ha sido adquirida en las prácticas del olvido, desde donde se genera esta necesidad de controlar el orificio, el vínculo entre lo que nos es dado y lo que deseamos por la fuerza del espíritu. Y en la perenne disyunción de esos espacios habitamos, no en la naturaleza ni en la pura ficción, sino, en un tejido de significados muy fino que proyecta, al mismo tiempo, la ilusión y la realidad.

Pero volvamos al diálogo, al espacio del otro y a las aberraciones del arte. Durante algunas décadas se ha ido instituyendo cierta estabilidad crítica en el sistema del arte, en un intento por

permanecer incólumes ante los modelos que la preceden. En este caso, la imperfección enclítica de este parecer es asumida, consciente o espontáneamente, como evidencia de una nueva naturaleza, como si careciesen de historia o no se quisieran reconocer en ella. A causa de esa naturaleza hipostasiada, semejantes imitaciones limitan la inmanencia del acto creativo.

El abandono del *elan vital* es el paso definitivo que nos coloca en desventaja frente al olvido, pues ello indica que nuestra generación es incapaz de concebir, incluso, la idea del olvido. Con ese predicado, la intuición del olvido constituye una metáfora inaccesible. Podría decir que no hay nada que nos identifique más y al mismo tiempo nos deje desamparados, como la potencia ligada al olvido. Mientras el hombre profundiza en sus dominios, menos posibilidades tiene de concebir sus rasgos. La alteridad espontánea del olvido solo puede ser canjeada cuando el sujeto conoce los registros de su posición; cuando aquello que establece la concatenación entre ambos ha pasado a formar parte de una contradicción integrada, constituida al pie de la experiencia.

En este punto debemos volver a lo que vincula la realidad al olvido: su espacialidad, la posibilidad de *ser-camino*, de cierta orientación que va registrando las huellas del que camina delante, siempre delante, sin delatar una definición impotente, ideal. De ese modo, podría pensar que favorecer un intercambio pródigo con el olvido nos priva de conocer sus atributos, ya que remite a una pretensión que excede a cualquier clasificación: mortal así como inmortal. Tal presentimiento es en verdad inestable, pues carece de principio y por tanto, de un subterfugio a nuestro alcance. Se está siempre en transición, pero en muy escasos momentos de la historia se es en trance. La oposición entre metáfora y realidad carece de sentido cuando el tigre nos revela su abominable simetría; y el paisaje de fondo se lanza en su

captura, atragantado de todo lo que ve y mascullo, o ausculta obsesivamente hasta morir. La existencia se languidece y vibra en el olvido. Olvidar es un modo de habitar en el tiempo, un tiempo que nos impugna y nos deja a mansalva del aullido prenatal.

Es momento de salir a la caza de aquello que nos perturba. Lo que perfilo con este propósito es la posibilidad de *ser-camino* a través de la conversación como enunciado de un pensamiento no representativo. Ello significa que las ideas aquí abordadas no convergen en un punto fijo, sino que fluyen en varias direcciones hasta crear su propio campo de acción. En este contexto, pretendo indagar en las implicaciones del diálogo contra la hegemonía del olvido: ¿qué supone esta simple actividad en el ámbito del arte?, ¿puede establecerse una síntesis entre diálogo y olvido que supere las expectativas arrojadas por el tiempo?, ¿puede existir, fuera del arte, un pensamiento del olvido?

Considerando el problema del diálogo a través del pensamiento, es posible denotar algunos caracteres invariables. En el caso de *Las apologías de Sócrates*, por ejemplo, Platón expresa una denuncia en función de lo que excluye; el *Nuevo tratado...* de Gottfried Leibniz, supone la imposibilidad de la estética ante una sustancia incognoscible y construye una arquitectura del diálogo como una técnica aleatoria al pensamiento y apta quizá, entonces, para conquistar su función en el espacio, para organizar su materialización. Atendiendo al examen de esas lecturas, intento exponer el problema del diálogo como una contingencia del pensamiento mismo, ya que alude a cierta unidad entre teoría y práctica que podría revertir la falta de conciencia y profundidad que ostenta hoy el arte.

Me parece oportuno continuar preguntándonos cuándo comenzó esta división entre el arte y las causas que le dieron origen,

obviando las palabras que militan en contra de los elementos irrefutables de la conciencia. Como dije en una ocasión a un amigo: lo importante es dormir tranquilo. En ese momento debía tomar una decisión trascendental en mi carrera. Pues bien, puede que ese modo de proceder limite mis concepciones, incluso, frente a esa zona especulativa del olvido; o puede que forme una nueva conciencia del olvido que no me permita atisbar su presencia, y por esa razón olvidemos, olvidemos, como fanáticas revoluciones al pie de nuestro propio sudario. Es hora de regresar al diálogo.

Pienso que, cuando recurrimos a la diferenciación entre teoría y praxis, olvido y realidad, el diálogo se reduce a la confesión, y la confesión en manos de la técnica se queda muy distante del saber profundo. No obstante, hay una posibilidad que al quedar en evidencia, deja en claro una necesidad que toma partido en el momento de concebir el olvido a través de la invención y el deseo. Pero si el olvido a través del diálogo es mostrado como una metáfora y en consecuencia, remite siempre a la necesidad de materialización de la memoria, ¿cómo reintroducir el olvido en el pensamiento de un modo no metafórico? Quizá no centrándonos en esa materialización sino permaneciendo siempre en el camino, no en la expresión cambiante de sus fauces; pues ello nos conduce inevitablemente a perpetuarnos en la superficie del olvido, lo que implica asimilar sus designios con indiferencia, sin vacilación; y habitar un gran volumen de imágenes equivocadas, y asumir una actitud equivocada, y tolerar, introducir una fe provisional y recurrir a los restos que nos lanza la memoria como único estamento de contención.

Hasta aquí he planteado un conjunto de interrogantes que espero nos ayuden a completar la experiencia del olvido, su influencia y el poder que manifiesta sobre nuestras estructuras de pensamiento. No espero llegar a una sentencia irrefutable con

estas disquisiciones, no es mi propósito alcanzar una unidad dialógica a través de la cual enfrentar la interpretación del olvido, muchos han elegido ese camino y muchos han varado en esta inflexible imitación. A la manera de Soren Kierkegaard: *¿Tiene un hombre derecho a dejarse matar por la verdad?* Para mí se trata de orientar una idea, un presentimiento, y con suerte, *a la edad de ochenta años puede que llegue al fondo de las cosas; a los cien, habré llegado decididamente a una etapa superior, indefinible; y a la edad de ciento diez años, ya se trate de un punto o de una línea, todo será viviente en mi obra*, expresa Katsushika Hokusai. *Pido a los que vivan tanto tiempo como yo que observen si cumplo mi palabra.* El diálogo, la conversación acuciosa, demostrativa, y la intuición del olvido; la profunda e incisiva fe en la intuición, revelarán si el examen detallado de los días y las noches, en algún punto del camino, ha servido para algo.

Estas páginas constituyen el principio de autoflagelación al que he decido someter mis principios, ideas y elecciones; estas son las interrogantes que me ha lanzado el universo y de las cuales ya no puedo rehuir; estas ideas constituyen la base fundacional de mi vida frente a la que no puedo, bajo ningún concepto, salir ileso. *Los que tengan oídos, oigan.*

I

PRAG.^a, PRAG.^o Y ACTO CREATIVO

Para aquel que ve una espada desenvainada sobre su impía cabeza, los festines de Sicilia, con su refinamiento, no tendrán dulce sabor, y el canto de los pájaros, y los acordes de la cítara, no le devolverán el sueño, el dulce sueño que no desdeña las humildes viviendas de los campesinos ni una umbrosa ribera ni las enramadas de Tempe acariciada por los céfiros².

Quinto **Horacio** Flaco,
Odas III, 1

¿Qué es exactamente lo que se compra y lo que se vende? ¿Qué es lo que unos están dispuestos a comprar y otros a vender, y que no forzosamente es lo mismo para ambos?

Gilles **Deleuze**,
Conversaciones

Antes de proseguir en nuestro empeño —dirigido a clarificar los condicionamientos que rodean el sistema del arte, tanto en el campo intelectual como en sus manifestaciones en la vida pública—, creo oportuno, por su importancia capital en el desarrollo del arte, analizar aquellos postulados filosóficos que todavía hoy tienen una presencia significativa y han quedado sigilosamente solapados por la crítica. Los juicios que expondré a continuación tienen su motivación teórica en la *Conferencia*

² Alusión a la leyenda *La espada de Damocles*, por el poeta romano Quinto Horacio Flaco, nacido en Venusia (hoy Venosa), Basilicata, el 8 de diciembre del año 65 a. C., y muerto en Roma, el 27 de noviembre del año 8 a. C. Damocles es un personaje que aparece referido únicamente en esta anécdota moral. El relato es ciertamente más propio de una leyenda que de la historia griega. Su origen se localiza en la *Historia de Sicilia* escrita por Timeo de Tauromenio (c. 356-260 a. C.). Marco Tulio Cicerón, luego de leer esta versión, hizo uso de ella en el *Tusculanae Disputationes* V. 61–62, con lo que pasó a ser difundida y reconocida posteriormente.

sobre ética³ pronunciada por Wittgenstein en Cambridge, entre septiembre de 1929 y diciembre de 1930, en la sociedad conocida con el nombre *The Heretics*⁴. Como es natural, la primera interrogante que surge de este planteamiento es: ¿a dónde pretende llegar con un análisis ético del arte a través de la pragmática?; y, de modo más específico: ¿para qué la ética? Con el objeto de evitar cualquier confusión he de enumerar en orden aleatorio —ya que no hay una cronología especial que devela un interés específico en estas definiciones—, las razones que me llevaron a enfrentar semejante analogía. En primer término, la inclinación manifestada por el filósofo, ingeniero y lingüista austríaco hacia un punto de vista de carácter pragmatista, muestra la posibilidad de articular un análisis lógico y a la vez descriptivo, en el seno de un mismo contexto⁵: el arte. Si el *Tractatus Logico-Philosophicus*⁶ propone un examen lógico para el escrutinio del lenguaje, el segundo Wittgenstein llega al convencimiento de que para arrojar cierta luz *en la oscuridad de este tiempo*, el análisis de la conciencia y de los significados no

³ Edición Electrónica extraída del sitio www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. En esta traducción al castellano, se conservan las *Notas de las conversaciones con Wittgenstein* de Friedrich Waismann y el examen de Rush Rhees *Acerca de la concepción wittgensteiniana de la ética*, publicados en *The Philosophical Review*, vol. LXXIV, n. 1, enero de 1965.

⁴ La decisión de colocar, tanto la fecha como el sitio donde se produjo dicha celebración, responde a un motivo fundamental que, tratándose de Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889-1951), adquiere una repercusión especial: se trata del segundo Wittgenstein, citado de esta manera en la mayoría de las bibliografías luego de la publicación póstuma de Investigaciones filosóficas (*Philosophische Untersuchungen*), 1953.

⁵ Véase, Pragmática o Pragmalingüística, donde el contexto es entendido como *situación*, ya que puede incluir cualquier aspecto extralingüístico: situación comunicativa, conocimiento compartido por los hablantes, relaciones interpersonales, etc.

⁶ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*, traducción de Isidoro Reguera y Jacobo Muñoz (1986), ed. Alianza, Madrid (2002). Desde la primera traducción bilingüe (alemán-inglés), se ha mantenido el título en latín debido a dos razones. La primera está relacionada con la elección del propio autor, al concebir el título en latín y no en el idioma general de su escritura; y dos, pues se considera que mantiene una lectura neutral del texto original.

puede estar limitado a indagar en las estructuras lógicas del lenguaje; sino, a estudiar cómo se comportan los usuarios de un lenguaje, cómo usamos el lenguaje y para qué nos sirve. En las anotaciones de ese enmarañado viaje que son las *Investigaciones filosóficas*⁷, sostiene que el significado de las palabras y el sentido de las proposiciones están en su función; de ese modo, preguntar por el significado de una palabra o por el sentido de una proposición equivale a preguntar cómo se usa. Puesto que dicho uso no es reducible a una acción en específico sino que es esencialmente cambiante, multiforme, el portavoz de un lenguaje condiciona su criterio en cada situación de manera independiente, para luego establecer el uso correcto de una palabra o de una proposición, la cual estará determinada por el contexto en el que se produzca. En efecto, este concepto no ha quedado reducido a la exploración gramatical de un parlamento, sino que ha sido extendido con posterioridad a otras materias. La *teoría de juegos*, formalizada por John von Neumann y Oskar Morgenstern durante la Guerra Fría, a instancias de su aplicación en el terreno militar, particularmente en función del concepto de *destrucción mutua garantizada*; la *competencia comunicativa integral*, que tiene en cuenta no sólo su significado explícito o literal —lo que se dice—, sino también las implicaciones, el sentido explícito o intencional —lo que el emisor quiere decir y las distintas vías para lograr su objetivo—; y posteriormente, con mayor asombro, las *prácticas artísticas* han asimilado esta conversión más allá del estudio propio de la psicolingüística. Semejante adhesión ha traído consigo dos conversiones fundamentales en la vida del productor simbólico que me apresuro a enumerar: primero, la inversión del tiempo; y segundo, la ampliación de sus funciones y por consiguiente, de su terreno de acción. La primera de ellas implica una reestructuración del tiempo en dos secciones generales:

⁷ Wittgenstein, Ludwig: *Investigaciones filosóficas*, traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, Ediciones Altaya (1999).

horas de trabajo creativo y horas de gestión. Curiosamente, el segundo período no es exactamente definible y, ocasionalmente, ni siquiera predecible; lo mismo acontece bajo la forma de una persecución o en una recepción particular, como gustaba Warhol. En ese momento el acto creativo queda entredicho, al margen de las páginas blancas de una agenda que pronto será llenada. Con esta conversión el productor simbólico promueve un cambio de actitud donde el valor ya no está definido por una esencia cualitativa, sino por una inversión cuantificable. Esto modifica, antes que nada, la función de aquello que produce la potencia creativa. El productor simbólico ya no busca la esencia del concepto representado, y en su lugar, invierte la mayor parte del tiempo en acondicionar el camino por el cual ha de transitar. Si me intereso en lo que mi producto puede —a donde puede llegar en términos institucionales—, esto me distancia de las propiedades que remiten a él. Ello constituye una forma mediatizada de evaluar el acto creativo frente a la supuesta pragmatidad del arte; esto es, en el caso hipotético de que existan patrones de funcionalidad efectivos: ¿qué papel juegan y cómo se articulan en el campo real objetivo del arte?, ¿garantizan esos patrones un rigor cualitativo en términos de sentido, o constituyen una manera de proceder de los agentes que se proclaman en defensa de esta ideología y que, en primer caso, utilizan el principio de indispensabilidad del pragmatismo norteamericano con el objeto de ascender en la escala social o conservar, indistintamente, una posición de privilegio? Por otro lado: ¿es posible someter las prácticas artísticas a un pensamiento pragmático?; y, ¿qué significa esto para el arte?, ¿a dónde le lleva? Lo que se cuestiona acá no es si esto es bueno o es malo, esa contradicción no posee ningún sentido absoluto, *no es sublime, trascendente o trivial*, dice Wittgenstein. El testimonio de Hamlet esclarece este disenso: *nada hay bueno ni malo, si el pensamiento no lo hace tal*. Pero esto podría llevar a un nuevo

malentendido ya que las emociones no son instrumentos cognitivos⁸, dice Ayn Rand. Según Wittgenstein, si hay un valor que tenga valor, debe quedar fuera de la esfera de lo que ocurre. Si volvemos sobre el enunciado de bueno o malo, la búsqueda de un significado entre los acontecimientos que el arte puede ofrecer es inútil. *No hay distinciones de valor absoluto*. Es preciso demostrar esto para, precisamente, desmontar los signos vitales de este momento de la historia del arte. Es evidente que la inversión de tiempo, al quedar en desbalance, afecta la inversión de sentido en aquellas esferas donde se forja el acto de creación. Abro un paréntesis, pero siempre en esta visión: ¿qué es la inversión de sentido y cómo define la potencia creativa? Hemos venido a ocupar una época significativa frente a una tradición imponente, lo cual es tanto más difícil sino se cuestionan los esquemas y los puntos de reconocimiento necesarios para construir, a su vez, nuevos postulados. La tradición no le confiere al hombre un derecho natural, y es indispensable reconocer los postulados que conciernen el derecho a la crítica, a la palabra y a la sugestión. Esto parecía superado tanto objetivamente como simbólicamente, pero hoy nadie se interesa por eso, por el problema del deber natural. Puesto que en cierta medida se deduce de ello un enfoque universitario, pasamos de largo ante aquello con lo que muchos se enfrentaron inexorablemente, sin comprender que ese es el centro problemático que hoy exige mayor atención. Durante mucho tiempo ha habido una teoría del deber natural: ¿en qué consiste? De manera general yo diría que el deber natural, lo que constituye el deber natural, es lo que se refiere a la esencia y hacia ella dirige su estudio. El espíritu⁹ y su

⁸ Rand, Ayn: *La rebelión de Atlas*, Argentina, Grito sagrado (2000).

⁹ Es hora de retomar aquella empresa espiritual representada por Antonin Artaud (1896-1948) mientras escribe: *Allí donde otros exponen su obra yo solo pretendo mostrar mi espíritu (...) Me niego a hacer diferencias entre cada minuto de mí mismo. No acepto el espíritu planeado*. Estas palabras todavía permanecen condensadas en *L'ombilic des limbes*, 1925.

figura volcados al exterior de una misma unidad que se dilata y se constriñe, que no es del hombre ni es, como afirman los agnósticos, de la idea. Es la unidad —o el capital—, de todo aquello a lo que el hombre se debe y que no puede ser expresado sino, ante la inmanencia del deber natural. Digo, por tanto, que hay muchas proposiciones y que, una fracción escasa de ellas está dirigida al deber natural. Asimismo, quisiera retener el perfil esencial de esta preocupación, por cuanto se refiere a la potencia creativa, pero ello llevaría un ensayo independiente y más profundo sobre esta cuestión. Dicho esto, es necesario pensar en el cálculo de la potencia como la forma a través de la cual podemos cuantificar la inversión de sentido. Una vez que, de todas maneras, estamos evitando los contrasentidos, tenemos que comprender eso que Gilles Deleuze nos enseña, y anteriormente Friedrich Nietzsche y Baruch Spinoza, que las prácticas del hombre están dirigidas en todo momento por la potencia. Evidentemente, si la potencia disminuye cuando está supeditada a un tiempo que interrumpe la creación, esto es un factor indicativo de que algo no anda bien. Pero, ¿qué quiere decir que algo no anda bien? No quiere decir —ya que sabemos que no hay algo que ese síntoma no quiera decir—, que el productor simbólico este en posición de reclamar un poder, sino que el potencial creativo ha sido desviado hacia un plano de juego que no le corresponde y por tanto, lo debilita, lo hace vulnerable. Esto acarrea un cambio de actitud —y de nuevo apelo al cálculo de la potencia creativa— que sitúa al productor simbólico contemporáneo en total disimetría con los antiguos maestros. La historia del arte está llena de metáforas, pero unas pocas han hecho que el hombre diseccione la manera en que se producen esas metáforas. Mucho se ha citado el modo en que la crítica de los años sesenta se acercó al problema de la muerte, de las realidades últimas, hasta crear una noción casi traumática en las generaciones posteriores. Sin proponérselo siquiera, la imagen

esplendente y eternamente mutable del arte ha sido extirpada de raíz. En su lugar, el acto de creación es hoy la representación misma de la inercia en total perpetuidad. Esta manera de proceder no responde a una actitud —en la rectitud del término—, sino, a un comportamiento que se ha vuelto natural, aceptado y acometido por todos; aunque aquí *lo natural* no se refiere a una búsqueda esencial y, contradictoriamente se dirija al convencimiento malsano de antiguas concesiones. Un pragmatista diría: el pragmatismo no es vital para el acto de creación pero si lo es para el productor simbólico; por lo tanto, es vital para la creación. Una vez considerado el contexto donde se desarrolla esta idea, se puede alegar, simplificando, que el producto de tal ejercicio no está justificado (a pesar de que puede producir o resultar en conocimiento) dado que el autor, no siendo ignorante de los requisitos básicos que llevan a cabo la proyección dialógica de la inferencia y, abusando abiertamente del mismo, supedita el acto creativo a un clima de subversión he hipocresía, a fin de diseñar un contenido falsable que concluye en la negación de su propio procedimiento. Los contraejemplos, más que invalidar el proceso de creación, muestran la necesidad sobornable de complementarlo con otras potencias y otros factores que renueven el estudio, el interés de quien los lleva a cabo. Quien profesa esta ideología conoce muy bien —quiero decir que depende de ese conocimiento—, que la impulsión iniciática del pragmatismo está en comprender que la mezcla no puede ser el resultado de la manipulación de cada usuario por individual; sino que debe ser formado en la colectividad y sólo en ese momento adquiere un dominio real de sus piezas en el juego, siendo el motivo creacional de las reglas y reflejando en él los posibles movimientos de las piezas. Aunque privadamente se pueda seguir con un objetivo, o ideal; la razón que lo sostiene está, precisamente, en el uso habitual, rutinario y contradictoriamente natural de la comunidad que lo practica. *Lo mismo ocurre con los*

juegos de lenguaje: pertenecen a una colectividad y nunca a un individuo sólo, dice Ludwig Wittgenstein. Esto tiene importantes consecuencias en el acto creativo, sobre todo al evaluar los términos a través de los cuales se concibe y es presentado a la luz pública. En este sentido el sociólogo estadounidense Richard Sennett ha escrito, cito: *El pragmatismo ha tratado de unir la filosofía a las prácticas concretas de las artes (...); su carácter distintivo es la búsqueda de problemas filosóficos insertos en la vida cotidiana. El estudio de la artesanía y la técnica es simplemente el lógico paso siguiente en la historia del desarrollo del pragmatismo*¹⁰. Al involucrar a la artesanía con el lógico paso siguiente de la crítica pragmatista, genera una zona de interrogación totalmente susceptible. Ante todo, lo que deja claro cuando enfatiza en el tiempo, es la inevitabilidad de un futuro ligado al trabajo en serie, que no puede traer si no un desapego radical frente a las exigencias del deber natural y, en específico, frente al acto creativo. La cuestión no es sencilla, en tanto no existe un sistema de medida que pueda determinar el punto más alto o el punto más bajo de la potencia creativa... No hay una física de la creación. Para develar el camino que conduce a esta tendencia —ligada invariablemente a los modos de construcción o reducido a ellos—, es necesario hacer un balance de las fuerzas que la generan. Por eso, siempre que me refiero al cálculo de la potencia creativa, no lo hago como si existiera de antemano una cantidad convenida, un valor normativo que representa, digamos, el *súmmum* de la creatividad. Dicho cálculo no puede ser, se mire como se mire, un coeficiente específico, inmutable, detenido en las posibles generalizaciones que le abren el paso a las definiciones abstractas. Es preciso que se sepa, no es esto lo que el cálculo de la potencia quiere decir. Esto es, luego, la disposición que tiene el productor simbólico a utilizar sus herramientas de trabajo en función de una proposición objetiva. En la medida en

¹⁰ Sennett, Richard: *El artesano*, Anagrama (2009).

que este sea capaz de argumentar sus postulados, el cálculo de la potencia creativa deja de ser una abstracción para constituir una fuerza visible, corporizada en obra. De nada sirve hacer preguntas de las que se conocen sus respuestas. Es necesario combatir las generalidades. Hay que ser objetivos. A causa del control integral que han adquirido los agentes de poder, ha cambiado la manera de registrar y catalogar el trabajo del artista. Dicho de otro modo, se ha generalizado su labor, y con ello, el acto creativo en sí. Las galerías de arte son un ejemplo sensible de ello. Como procedimiento normado, estas deben redactar anualmente un plan de trabajo —en algunas ocasiones llega a ser más extenso—, con vistas a tener ocupado sus espacios la mayor cantidad de tiempo posible. ¿Cómo lo hacen? Pues bien, este es el momento en que las respuestas consabidas de un interrogante se vuelven sensibles al análisis. La generalización selectiva del trabajo que siempre está por exhibirse, afecta directamente, al interior de la labor creativa, la manera en que se concibe la obra de arte. Esto es, así como las variaciones de un clima modifican los territorios particulares de un paisaje, los cambios de parecer que imponen las instituciones de marca, por ejemplo, no inciden únicamente sobre el vórtice y la zona roja o de mayor intensidad en la que actúan, sino que su efecto se extienden a intervalos, como ráfagas de hielo crudo sobre los centros periféricos. Este centro que se mueve, como una fuerza tensada cuyas vibraciones se extienden por todas partes pero su matriz no está en ninguna, constituye el diagnóstico de esta generación. Es la lógica desnuda ante las paradojas que le devuelven su reflejo travestido con smoking y pendientes. Vuelvo entonces sobre el asunto de la objetividad en el acto creativo y la responsabilidad que supone la defensa de una idea. Pues bien, es preciso pensar siempre una idea en relación al conjunto de las crisis que le dan forma. Hacer algo de una manera implica siempre no hacerlo de otra, aunque no tengamos la intención de distinguirnos. Entender lo que hace

alguien es entender que no hace otra cosa. Es una lección del estructuralismo: el acto creativo sólo puede ser entendido en un espacio de creación. Cuando el productor simbólico sale de él para internarse en un clima de aceptación minuciosamente hostil, queda supeditado a los mandamientos de ese otro espacio en el cual pretende validar (estacionar) su trabajar. Aquí fragua el primer paso en la autoalienación del acto creativo. En ese punto, si gana, no gana nada; y si pierde, no pierde nada. El productor simbólico se ha convertido en un selfcleptómano, en tanto forma parte de una emboscada para burlar aquello que ha alcanzado o que desea alcanzar; dicho de otra manera, ha venido a robar su propio ideal. Esta manera de perseverar en el ser, de estar siempre un paso más adelante, encarna aquella distracción de la que hablaba Demócrito de Abdera, y que va en contra de la percepción misma del conatus¹¹. Quien aborda el conocimiento de manera creativa sabe que no es posible seguir atajos; el pensamiento apenas agradece cuando es recorrido empecinadamente, de tramo en tramo, por cada una de sus posadas. De otro modo, los agentes que dominan el circuito del arte, no sólo se ven en posición de controlar la producción, sino, a aquel que ha sido reconocido como productor de sentido. Ya lo ha dicho Louis Althusser a través de Karl Heinrich Marx: la

¹¹ Me refiero a una constante que puede ser corroborada en toda la escritura de Demócrito (el filósofo hilario), y que está contenida en un conocido aforismo suyo: *Hay hombres que trabajan como si fueran a vivir eternamente. La vida sin fiestas es como un largo camino sin posadas*. Lo problemático de esta idea (y lo que impulsa mi elección) es la posible dualidad de su interpretación. En la zona que intento diseccionar, la distracción equivale a una inmovilidad permanente, a un hermetismo a ultranza, elegido por cuenta propia y consciente de sus limitaciones. El objeto de distracción es acá el trabajo emprendido a ciegas, como si estuviese bendecido o evaluado de antemano. Es esta la actitud del hombre que trabaja como si cada despertar fuera a ser recompensado eternamente. En cambio, la ejecución que constantemente se modifica en función de la *consecuencia significativa*, es capaz de generar una felicidad traslúcida, ligera, que nos interna en la *naturaleza de lo ingenioso* (Henri Bergson). Pero temo que esta esencia sutilísima, en la que Demócrito no hace distinciones entre vida y trabajo, se torna indefinible, se descompone, o genera una fuerte oposición al quedar expuesta a la luz.

producción ha asegurado las condiciones materiales que garantizan su reproducción. En el terreno del arte está ocurriendo lo mismo que sucede en el ámbito de las economías. La sustitución de algunos términos ha cambiado el significado y la finalidad del arte. En aquellos sitios donde en algún momento el productor simbólico defendió el contexto de la excepción, ahora reclama un habitat de lujo. Donde decía, mutable; ahora dice, mueble. Donde decía, realidad última; ahora dice, nos vemos en la feria y hablamos. Donde decía, acto creativo; ahora dice, ¿a dónde quieres llegar con eso? Por todos lados se escucha el susurro de Godard: *he venido a anunciar el fin de la Era Gramatical a estos Tiempos Modernos, y los comienzos de la parafernalia*¹². El juicio del arte se ha hecho dependiente de una máquina de polución extraterrena. El juicio del arte se ha condenado a sí mismo a vivir en el duro oficio del exilio. ¡El juicio del arte!: – ¿qué quieres decir con eso?, alguien pregunta. Como negarlo, tengo la sensación de estar escuchando las palabras de Leibniz en boca de aquellos que controlan hoy el producto externo reconocible del arte: ataremos más perros con menos salchichas. Ahora más que nunca es preciso evaluar la trascendencia que está teniendo la pragmática sobre el acto de creación. Este constituye el punto de inflexión a través del cual se analizan las características éticas, así como los juicios de valor de los agentes que intervienen, de manera activa, en el terreno de juego del arte. Esto es, a saber, las galerías y marchantes, los museos y coleccionistas, las casas de subasta y el productor simbólico, etc. Entre ellos es modulada una red de intereses que abarca todo el circuito del arte, desde las producciones suburbanas hasta los

¹² Estas palabras son pronunciadas por Joseph Balsamo, un personaje de *Week End* (película de Jean-Luc Godard rodada y presentada en 1967), que dice ser hijo de Dios y de Alejandro Dumas, al injuriar a los protagonistas desde el asiento trasero del auto que ha invadido junto a Marie-Madeleine, su presunta acompañante. Un minuto después comienza a lanzar disparos al aire mientras ahuyenta a los otros dos personajes a través de un rebaño de ovejas; de esta manera concluye la escena.

prototipos de marca; y que sólo pueden ser solventadas de manera coactiva, es decir, en el mutuo intercambio de sus bienes patronales. Esta red, dominada por las instituciones, coleccionistas y artistas de marca, representa un criterio cuasiabsoluto que evalúa, programa, jerarquiza y dicta las reglas de dicho sistema de relaciones. Aunque entre ellos no se distinga una esencia común en cuanto a la naturaleza del juicio que profieren, tanto el tapiz de fondo como el frontispicio de sus afinidades electivas, tiene como primicia el aseguramiento de sus bienes de lujo y luego, cierto gusto antiséptico por la cultura, en tanto que crea un status social privilegiado frente a otras industrias de poder. En este terreno de juego, como en cualquier otro, existen escalas de valores, escalas de intereses que no son fijos y por tanto, están destinados invariablemente a proteger el capital de los agentes dominantes. Esta realidad, ciertamente, constituye una situación irreconciliable en el terreno del arte. A partir de este cuadro de riesgo surgen dos problemas generales que he de señalar: primero, las prácticas que esos agentes asumen para esgrimir un juicio de valor; segundo, los instrumentos que utilizan para ello. De aquí se desprende una cuestión susceptible a las polémicas que sólo en el examen audaz y riguroso de sus causas puede ser dilucidado. Luego, ¿el valor resultante es realmente un valor? Procedamos a discernir las características del problema así como sus propiedades. Ante la intrigante dificultad que representa la formulación de un juicio ético en el campo del arte, viviendo el inicio de un milenio donde prolifera el estudio arbitrario a todos los niveles. La ética, cualquiera que sea el modo en que la concibamos, debe cumplir con dos condiciones: no puede reducirse a la retórica y segundo, debe ser incorporada de manera activa en los espacios que tienen una amplia cobertura en la esfera crítica, como primera medida para remover *el escondrijo donde se libera la más fiera batalla*

*entre ranas y ratones*¹³. No se trata de asirse a la prensa amarillista, sino, de equiparar los discursos elementales en una sola plataforma crítica para que se puedan conocer, discutir y profundizar las ideas de mayor sagacidad, con las herramientas propias del arte; y no en función de una reproductividad lucrativa carente de rigor en toda su extensión. Esto es un problema muchas veces planteado; por ello se han vuelto cada vez más fuertes y confusos los principios de esa problematicidad. El productor simbólico debe estar dispuesto a cambiar radicalmente la manera en que responde a las necesidades inmediatas con la esperanza de un excedente. Ello nada tiene que ver con el arte. Se pueden inventar infinitas conjeturas, quedar en silencio o acudir a una coartada pragmatista, el hecho de que el artista pase más tiempo en asuntos de negocio que en la conquista de sus aberraciones, demuestra la incapacidad creativa y el abandono de los movimientos internos del arte. Si todo el mundo no representa una *Factory*; ¿por qué, entonces, una cantidad considerable de artistas se comportan como si fueran epígonos de Peter Paul Rubens o Andy Warhol? El mito que ha permeado la supuesta comunidad del arte debe ser definitivamente abatido. Debemos revisar nuestro modo de pensar y nuestros intereses esenciales al límite de los ideales colectivos (si es posible que existan todavía), si queremos hallar evidencias que develen la falsa moral de la comunidad artística. De esta manera *no se puede expresar un juicio ético al margen de un hecho específico, pues alguien podría negarlo, y naturalmente carecería de sentido decir que ambos tenían razón*. Por ello hay que situar el debate en torno a la ética en una dimensión que involucre la totalidad del sistema del arte, desde donde puedan ser zanjados los problemas que lo afectan en profundidad, evitando divagar en los aspectos triviales de la

¹³ Así habló Albert Einstein alguna vez refiriéndose a la polémica entre Leopold Kronecker y Georg Cantor, con la diferencia de que aquel desacuerdo respondía a una profunda convicción intelectual, y en esta contienda a penas se distinguen los postulados en pugna.

contradicción. Queda claro. El dilema de la comunidad del arte no puede ser limitado a una entidad extraterrena, a un producto por producir, sino a aquello que no puede ser operado, que impide y le hace resistencia al acto creativo. De lo anterior resulta que la actitud pragmática ante el arte, es hoy un problema generalizado a todos los niveles, ya que prioriza los métodos de construcción y supedita, en esta empresa, el principio proposicional del acto creativo. Esta distinción constituye un pretexto y una carencia de las mentalidades incapaces que, por ende, camuflan su debilidad en las debilidades del otro, y construyen en ese terreno de juego un postulado de razón. Ello ha ocurrido, en parte, debido a la proliferación de agentes mediadores que, haciendo uso de la tremenda vulnerabilidad de este campo, han logrado introducirse y asumir roles de importancia en él. Dichos voceros, con el tiempo, disponen de cierta legitimidad que sólo deja en claro la penosa ignorancia de las potestades críticas que se abren a su favor. Ello les ha dado la posibilidad de producir deliberadamente, con el tiempo, el producto de su preferencia. Por consiguiente, estos juicios de gusto terminan por desequilibrar la producción artística, llegando a intervenir en los centros de arte legitimados por excelencia. El asunto radica en que este fenómeno ha penetrado tan profundamente en el seno de la labor creativa, que la mayoría de los productores simbólicos se comportan como empresarios, y estos, a su vez, fascinados y lacónicos, han venido a absorber el discreto encanto de la creación. En consecuencia, el productor simbólico adquiere cierta habilidad en términos de negocio y pierde agudeza en términos ecuménicos. Esta transparentación de los roles en el campo intelectual ha luxado el vínculo del artista con su función vital. Inversamente, la potencia creativa, siendo un estado de situaciones descriptible, debe constituirse ante aquello que todo autor, independientemente de sus filiaciones teóricas o sociales, realizaría invariablemente o se sentiría culpable de no hacerlo. En este sentido, y en

contraposición a los juicios de valor anunciados por Wittgenstein, tal estado de cosas no puede entrar jamás en el catálogo de las utopías. Ese estado debe expresar y convocar por sí mismo al poder coactivo de la presentación, en la medida en que surge del deseo de decir algo sobre la oportunidad misma de la vida. Lo que procura indicar la pragmática no añade nada, en ningún sentido, al examen del deber natural. Y únicamente a través de él es posible saldar nuestras cuentas con el oscuro precedente. Frente a esta exigencia, frecuentemente se levantan postulados que denigran cualquier forma de creación, forzando un límite pesimista y, en definitiva, dotado de una impotencia absoluta. *En el mundo todo es como es y sucede como sucede, en él no hay ningún valor y, aunque lo hubiese, no tendría valor alguno*; dice Wittgenstein. Lo que hay, la clase de cosas que hay y las formas en que suceden las cosas podrían haber sido de otro modo: no hay una razón especial para que sean como son, argumenta. Esta es la justificación que mayor presencia tiene en el circuito del arte y es, asimismo, un método peligroso que no puede continuar, ni siquiera, bajo un enunciado de razón personal. Ella sólo produce falsos y abstractos convencimientos que son, en realidad, bien nítidos y malsanos. Se ha confundido a lo respetable, o lo que puede ser respetado, y en su lugar se ha erigido un criterio de aceptación. Como dijera Tito Flavio Vespasiano a Tiberio, cuando éste le reprochó por haber puesto una contribución sobre las cloacas: *Lucri bonus est odor ex se qualibet*¹⁴. Aunque el contexto así como el propósito sea muy diferente, la función es equivalente y ciertamente asimilada en el sistema del arte. Ideas como esta han hecho que la creación se vuelva un fenómeno dependiente de los agentes que, desde fuera o al interior del circuito del arte, procuran su producción y divulgación. El productor simbólico ha entronizado a estas figuras de tal modo, que ya lo asume como

¹⁴ Locución latina que significa, *el olor de la ganancia es bueno de cualquier parte que proceda*.

una parte indispensable de su labor. No se trata de negar su función. Se trata de que su objetivo, sea cual sea, no se imponga como un rol determinante, para que la justificación de la obra de arte no continúe siendo una actividad normativa. Este es el momento de responder a Spinoza cuando escribe: *la verdad no tiene fuerza por sí sola*. Hay que tutelarla, hay que responder con cierta razón indolente a las exigencias que nos aíslan de las contradicciones propias del arte, aquellas que no pueden ser derogadas, ni siquiera, con la presunta posibilidad de una producción mayor. Para no ceder al reflejo incondicionado de las necesidades básicas del hombre, *de vestir el desnudo estar-en-común con la presuposición de una esencia, de un origen o de un destino*¹⁵. La otra vuelta de tuerca que demanda el acto creativo reside en esto, en la figuración de que el *estar-en-común* es en sí mismo un rasgo de la creación. Dicho esto, las cosas existen, se confabulan, hacen resistencia o se bifurcan de manera creativa en la naturaleza, cohabitan de manera espontánea configurando su propia dimensión poética. Esta forma de asumir el *pensamiento creativo* se sitúa en la prolongación de que lo que Martin Heidegger indicaba con el concepto de *constitución* (*dichtung*)

¹⁵ Nancy, Jean-Luc: *La comunidad inoperante*, traducción de Juan Manuel Garrido, Santiago: Lom/Arcis (2000). A partir de la definición nancyana de comunidad como *estar-en-común* [*être-en-commun*], cuya formación no se puede determinar ni realizarse desde una esencia, ni como origen, destino o proyecto, sino como la simple unión de las singularidades, más allá de su fundación, legitimación o voluntad de sistema, el acto creativo exige ser abordado desde la praxis del acontecimiento que le da lugar, y no desde un discurso previamente modelado para cumplir una determinada función estratégica. Al estar fuera de todo valor mesurable, el *estar-en-común* se sustrae también a todo valor de cambio. Un pensamiento sensible a este *estar-en-común* no puede partir de un principio de equivalencia sino, de la no-equivalencia, pues en tal situación nada se equivale, ningún caso puede equivaler a otro. La exigencia será, según Nancy, *la de encontrar, de conquistar, un sentido de la evaluación, de la afirmación evaluadora que le da a cada gesto evaluador —decisión de existencia, de obra, de porte— la posibilidad de no ser medido de antemano por un sistema dado, sino, al contrario, ser en cada oportunidad la afirmación de un «valor» —o un «sentido»— único, incomparable, insustituible*. Esta apertura del *estar-en-común* concentra las potencialidades del acto creativo por sí mismo y no por lo que podría o debería ser en relación al contexto donde se desarrolla.

primaria de la cosas. Debemos llegar hasta allí, hasta la evidencia enclítica de esta aparición. Para ello hace falta *forzar el pensamiento a casi no pensar*, a detener todas sus tendencias situacionales, a sondear el análisis de nuestra labor hasta que quede únicamente lo indispensable. Dejar para después esta obligación implica inmovilizar el acto creativo de todo lo que hoy es su *detritus*. Ahora bien, es menester movilizar el lenguaje para poner otra vez en movimiento el límite de nuestro pensamiento que habla, a su vez, del límite de la ignorancia que todo lo puede pero tiene un problema. Pero eso no nos salva todavía. Acaso no hay que buscar nada de esto, y *reconocer en el pensamiento de la comunidad un exceso teórico (más exactamente: un exceso sobre lo teórico)*¹⁶. Sin embargo, esta suposición nos conduce igualmente a elaborar otro discurso y otras evidencias. Me gustaría pensar que ahí radica el problema, pero no es así. Al menos hay que intentar decirlo, pues *sólo el lenguaje indica, en el límite, el momento soberano donde ya no cuenta*¹⁷. Lo que significa que sólo un discurso desde el rigor intelectual, un discurso agotándose en el umbral intensivo de sus propias causas, puede indicar a la supuesta comunidad del arte la soberanía de su reparto. La pragmática ha servido para mostrar el lado capcioso del sistema del arte en el que siempre estamos inclinados a caer. Aun así, ella constituye *el testimonio de una tendencia del espíritu humano que yo personalmente no puedo sino respetar profundamente y que por nada del mundo ridiculizaría*. No debemos olvidar —y cuando digo *no debemos*, lo digo con toda la rigurosidad que exige este abordaje de la pluralidad— que la esencia de lo bueno no tiene nada que ver con los hechos y, por consiguiente, no puede explicarse mediante una proposición absoluta. Sin embargo, una ética, una pragmática del discurso y

¹⁶ Nancy, Jean-Luc: obra citada.

¹⁷ Bataille, Georges: *El erotismo*, traducción de la segunda parte, Marie Paule Zarazin, Tusquets Editores (1997).

de la escritura están evidentemente implicadas allí, sólo que no de la manera en que ha sido conformado hasta ahora. Lo que debe ser o lo que puede ser tal discurso, por quién y cómo debe y puede ser sostenido, es lo que debemos comenzar a indagar. De esta manera, pienso: No hay lenguaje sin la dimensión performativa de la promesa; en el momento en que abro la boca ya estoy en la promesa. Incluso cuando digo que “no creo en la verdad” o algo así, en el momento en que abro la boca hay un “créanme” en funcionamiento¹⁸. Esta es la promesa que pone en tela de juicio la doble función del acto creativo: tentación y resistencia. Y por ese motivo todo el arte es el resultado de un sacrificio.

ERROR COMMUNIS FACIT IUS¹⁹

¹⁸ Derrida, Jacques: *Notas sobre desconstrucción y pragmatismo*, Traducción de M. Mayer en *Desconstrucción y Pragmatismo*, Paidós, Buenos Aires, 1998, pp. 151-169.

¹⁹ Frase latina que significa: El error común crea derecho.

SINCRONICIDAD Y ACTO CREATIVO

El derecho a decir algo se dice guardando el secreto.

Jacques **Derrida**,
Notas sobre desconstrucción y pragmatismo

Cuando un árbol cae en medio del bosque y nadie lo escucha, ¿produce algún sonido?²⁰

Prosiguiendo, la cuestión del pragmatismo —al seguir una anacronía de hechos contables en nuestro tiempo— exige, de modo irrecusable, su propia disolución. Con este propósito he decidido acopiar nuestro empeño más allá de la palabra viva, o escrita; para guiar el ritornelo de las paradojas, de nuestro desnudo *estar-en-común* y de la negación a un plano de refutación y posterior clarividencia; para llamar al juicio y a su figuración, a la imagen y a su proyecto de interpretación; para extraer de la confusión el nombre que a cada cosa le corresponde;

²⁰ Es, en la tradición zen, un problema que el maestro plantea al novicio. Este tipo de formulaciones se denominan *Kōan*. Los *Kōan* son una fuente de iluminación que ha sido formulada a través del tiempo por figuras legendarias que tienen autoridad para instruir, al descender directamente de la línea de Bodhidharma. Los *Kōan* anticipan el estado de *satori* en las entidades iniciadas, de ahí su propósito de desconcertar el pensamiento lógico-racional y provocar un shock mental que lleve a un despertar. Las respuestas frecuentemente son orales pero también pueden concentrarse en un gesto o en una acción. En la cultura occidental a veces se encuentra el término *Kōan* referido a preguntas que no tienen respuesta o a enunciados sin sentido. Sin embargo, para un monje zen, el *Kōan* contiene un sentido substancial de la enseñanza que pretende manifestar. Sin embargo, un *Kōan* no constituye un acertijo, y aunque en la literatura hay respuestas ortodoxas, dependiendo de las circunstancias en las que es formulado puede variar la respuesta apropiada. Ejemplo: Un monje preguntó a Zhaozhou (maestro zen chino): *¿Tiene un perro la naturaleza de Buda o no?*, Zhaozhou respondió: *wu*. Esta palabra solo puede ser traducida toscamente al castellano como *ninguno*, *sin*. Aunque se usa como prefijo para indicar la ausencia de algo, es más conocida por indicar que la pregunta a la que se responde es una falacia lógica (*plurium interrogationum*) que presupone algo que no ha sido probado.

para hablar de la veracidad y su belleza cardinal, para propiciar una lectura contrainductiva de la teoría del arte ante la responsabilidad lógica de la desesperación; para acabar con el juicio de la justificación, ungido el sacrificio, ungido el temblor, ungido el Sutra de la guirnalda en su rincón. Para eso, para eso he venido. A manera de confesión —digo, puesto que no hay otra forma de movilizar el pensamiento colectivo si no a través de la confesión, la voluntad de poder y la redención de la culpa, y teniendo en cuenta la incapacidad del arte para postular estas últimas—, un parlamento tan elevado solo puede ser correspondido con una exigencia equivalente, a mi alcance. De ahí la importancia de convertir el enunciado sobre la *irreductibilidad de la promesa* en una lección irrecusable. La alianza significativa de estas palabras debiera constituir el testamento de nuestra generación, y al mismo tiempo un modelo de resistencia contra la malversación del acto creativo. Es preciso nombrar las fuentes de un discurso infinitamente responsable y retomar la confabulación ancestral del primer hombre y la primera imagen ovacionada, reunidos bajo el higo, con las manos vacías y dispuestas a aniquilar a la bestia que desfigura el proyecto mesiánico de la razón. Un homicidio como este exige que la representación se cierre frente a la creación, de manera tal que produzca una reclusión masiva de las potestades que ven en el arte un juego de prótesis, triunfos y corolarios. De esa manera, como gustaba decir el médico de Molière, *no puede morir según las reglas*. El menor goce que sea capaz de producir el deceso de la seducción debe quedar por encima de lo que se dice y del dolor, de lo contrario la estela de arrepentimiento acabaría por oficiar definitivamente el despropósito de la creación. Para alcanzar la correspondencia cíclica, material, entre la vida y el acto creativo, es preciso movilizar la empresa parateórica de nuestra época más allá de los hechos que le dan lugar. *El requisito de aceptar sólo aquellas*

*teorías que se sigan de los hechos nos deja sin ninguna teoría*²¹; de ahí que sólo se pueda liberar el acto creativo de aquellas materias que lo inmovilizan, si abandonamos el contrato de la falsación y revisamos las metodologías que definen el curso del arte en la era poshelicoidal. Asimismo, porque no pretendo formar una teoría, acerco mi *peculiar hombro* a las interpelaciones que generan hoy cierta potencia negativa en el arte. Atendiendo a esta exigencia, para no forzar el intelecto hasta su derogación, para no obligarle a decir, ya no pertenezco; el problema de la ética pragmatista, generalizada a todas las esferas del arte, debe ser solucionado en los predios del acto creativo. Cuando el arte, con todo y sus disyuntivas queda apartado de su campo de acción, aquel que constituye su ambiente natural, la incredulidad acontece. Por lo tanto, el problema que gira alrededor del pragmatismo en el arte (ya que todo el análisis aquí presentado sobre esta materia está sometido a las prácticas artísticas) debe ser abolido en el terreno de la creación. No puede haber reproche ni soborno en la argumentación contra los modos de justificación que favorece el pragmatismo. A saber, hay postulados y postulaciones —nunca olvidar el Escándalo Sokal—. Esta diferenciación debe presidir cualquier análisis en el contexto de la teoría, por cuanto representa un encuentro proposicional donde no puede existir un posicionamiento arbitrario de la imagen, del sonido, de la palabra o cualquier otro soporte de fortuna. Lo que puede y lo que debe ser eliminado es la renuncia argumentativa, es decir, el eterno protocolo de la negación donde se tergiversa la argumentación para crear un clima de subversión sobre los elementos creacionales. La inminente necesidad de abolir el pragmatismo de estas prácticas, tiene lugar por cuanto no ha sido capaz de contener, ni de tomar en cuenta su exacerbación de los límites de la justificación. En su estrategia ha tratado siempre de

²¹ Feyerabend, Paul: *Tratado contra el método*, Barcelona, Planeta De-Agostini (1993).

reconsiderar el protocolo de respetabilidad, y ha momificado el escrutinio de la lógica a tal punto, que ha perdido de vista, por un lado, el volumen de lo aceptable y el rango de tolerancia que a cada cosa le corresponde; y ha potenciado, por el otro, los aspectos de la competencia y el lenguaje de la contradicción que no hablan ni de una cosa ni de la otra. No en balde el pragmatismo comparte su testamento de anunciación con ciertos rasgos de movilización de la pragmática, como ya he señalado parafraseando a Wittgenstein en su madurez. Por ese motivo he situado siempre el análisis del pragmatismo en las márgenes de su dominio, evitando entrar en otro contexto y en otro sistema que contenga otras reglas y otros instrumentos de propugnación y entendimiento. Al proceder de esta manera, la exigencia vinculada a la disolución del pragmatismo está inserta —desde un punto de vista performativo—, en el concepto heredado del taoísmo *wu wei*, que se refiere en la tradición china a la *no acción*. Este énfasis contra la acción no habla de la vaguedad del espíritu que la pretende, no enfatiza nunca en el *no hacer nada*; asimismo, demuestra que la forma más adecuada de enfrentar una situación es no actuar, pues comprende la acción, desde el punto de vista fenomenológico, como una fuerza que surge de las contradicciones inminentes del intelecto por cuanto redobla el esfuerzo de la razón contra el fluido natural de los elementos. Por consiguiente, cuando el objeto de creación coloca su voluntad en oposición a los desenlaces que lo impelen, queda en evidencia la discapacidad del verbo actuar (forzar), dejando el acto creativo totalmente desarmado frente al ensayo contingente de las dicotomías. Esto no significa que el objeto de creación deba renunciar a las distinciones que le devuelven el rostro del mar de la indeterminación; no, de ninguna manera, se trata de cómo actúa en relación a los procesos naturales críticos que le anteceden. De ese modo, el genoma humano crece por *wu wei*; es decir, no hace esfuerzos para multiplicarse, simplemente lo hace.

Este hecho constituye una forma natural de hacer las cosas, sin forzar la naturaleza de cada función con artificios que desvirtúan sus principios y su armonía. Este proceso ocurre en todas las escalas de la naturaleza. El sonido, por ejemplo, aunque se presente como una fuente imperturbable y aparentemente muy medido, puede asumir los más disímiles caprichos del hombre u otra fuerza que lo potencie; es capaz de ajustarse a cualquier forma y saciar la vacuidad de cualquier contenedor, fluir hasta cualquier sitio y desplazarse por los intersticios mínimos; al dividirse en pequeñas partículas, persiste en él la posibilidad de integrarse nuevamente y volver a formar parte del espacio donde se regenera y fragua; debido a que fluye hacia todas partes, permanece ligado a la inmanencia de la creación, y por ese motivo el universo reorganiza de continuo su forma. En efecto, el taoísmo ha estado unido desde sus orígenes a esta noción del *wu wei*, a la consecuencia y disolución elemental de todo cuanto acontece. Hago una irrupción sobre esta idea pues me ha parecido siempre, desde mis primeras lecturas del *Tao* —fascinadas y lacónicas—, hasta la posterior he insuficiente asimilación de sus postulados, que su comprensión del universo nace de la contradicción de cualquier fuerza o disciplina, sobre la necesidad que tienen de imponerse a otras fuerzas y otras disciplinas; componiendo en cada una la posibilidad de integrarse a la realidad primordial que la promueve. Y diría que toda la atención prestada a esta dimensión performativa, es una de las zonas potenciales a través de las cuales se pueden transformar en la actualidad los movimientos del arte. Dado que uno de los tópicos de este volumen tiene que ver con la distinción entre la acción y la no acción, y visto que las preguntas formuladas están directamente orientadas hacia esa cuestión, me gustaría precisar lo siguiente, sobre todo para aquellos que practican el pragmatismo como ideología —a los que he dedicado gran parte de mi tiempo—; digo, a medida que uno disminuye su hacer, entendido acá como el

conjunto de acciones intencionales encaminadas a beneficiarnos o dirigidas a cambiar o apartar el rigor mutable del arte de sus consecuencias naturales, uno disminuye todas las acciones cometidas contra el acto creativo y la armonía ya existente. Desde que el hombre se dispone a cultivar la no acción, alcanza mayor armonía con el objeto de creación que suscita y, siguiendo las ideas del maestro taoísta Zhuangzi, puede atisbar el estado *ming* (clarividencia), similar al *satori* en las prácticas del zen, al éxtasis en la mística cristiana, al nirvana de Buda y a la completitud del acto creativo. Dicho estado se alcanza cuando la subjetivación fantasmática que se desprende de la realidad y que preside cualquier obra de arte, deja de ser un objeto de atención para igualarse en profundidad y en consistencia a la entidad que la genera. Es, por tanto, la práctica del pensamiento *wu wei* un modo de actuar que no deja trazas en la naturaleza, invisible, inobjetable, y que no se delata a sí mismo. Este debiera ser el estado natural del acto de creación. Una forma particular de fluir sin influir, de vivir sin interrumpir y de favorecer sin impedir, sin que mis palabras sean entendidas como un rayo de efusión desprendido de la filosofía monista. Sin embargo, no puedo aceptar completamente la distinción entre acción y no acción de la manera en que la presenta el taoísmo, sobre todo cuando pretendo ofrecer una solución objetiva en un marco de consideraciones objetivas. Esta distinción tiene una larga historia cuya genealogía no puede ser trazada sin caer en la tentativa de sus afluentes, pero si he procurado responder ante esta dimensión de la experiencia —ya sea que la denomine no acción, o de otra manera—, de la potencia interior (secreta), o de la potencia del afuera (isquémica), y he de volver a las prestaciones del arte, desde luego que no la llamaría no acción; ya que el significado primero que arroja esta conversión provocaría por estos días un rechazo instantáneo. En otras palabras, creo que la toma de posesión de cierta ética infinita está en ocasión de asumir el

acento de la no acción (en el contexto del arte), como una *consecuencia significativa*, natural, suspendida, y como tal debiera ser entendida. Esto es, atendiendo a la idea descrita por Derrida, cito: *Es una amistad, lo que a veces llamo una «amiance», que excluye la violencia; una relación no apropiativa del otro que ocurre sin violencia y bajo cuya base toda violencia se separa de sí misma y es determinada*. En efecto, existen varias escuelas de pensamiento que, en su manera de proceder, y más específicamente por el modo en que figuran la interpretación y la meditación (tan necesaria y tan excluida en nuestro tiempo), plantean el asunto de un modo similar. En el epígrafe quinto del *Tratado contra el método*, Paul Feyerabend nos recuerda a Galileo Galilei cuando dice: *hay situaciones en las que el carácter "no operativo" del movimiento simultáneo es tan evidente y tan firmemente aceptado como lo es la idea del carácter "operativo" de todo movimiento en otras circunstancias. (Por tanto, esta última idea no es la única interpretación natural del movimiento)*. Lo que me parece oportuno distinguir aquí es la forma bajo la cual queda presentado el análisis, y no la lógica de la operatividad del movimiento a través —quiero decir, fuera—, de un esquema físico. Al examinar el protocolo de enunciación de Galileo Galilei en función de cierta actitud distributiva de sus indagaciones —si se alcanza a entrever esto en el marco de la denuncia inquisitiva como una estrategia argumentativa minuciosamente elaborada—, es posible entender el método de observación contrainductiva de Galileo Galilei en una dimensión natural, es decir, en ajustada simetría con el análisis más ortodoxo. Y esto es así pues en cuanto una hipótesis es corroborada y posteriormente concertada en un sistema de relaciones ya establecido, las antiguas teorías se apartan radicalmente de ellas y un grupo muy reducido sobrevive a la nueva conversión. Así habló Feyerabend, y en su propuesta de un sistema de análisis abierto, lo mismo en función del estudio epistemológico, como en su necesaria inserción a los problemas

del pensamiento y de la vida en común, existe una manera de proceder que yo personalmente he tratado de vincular a la potencia resultante de la no acción. No es posible hacer caso omiso de estas consideraciones; y orientado hacia esta dimensión he fortalecido la cadena de acciones que habla todo el tiempo de la irreductibilidad incontestable de la no acción; ya no en un espacio de reconocimiento sino, en una dimensión simbólica mucho más potente he indeterminada, apegada desde sus fuentes a la potencia traslaticia del acto de creación. La solución de Galileo Galilei es imprevisible he impresionante, en tanto *sustituye una interpretación natural por otra muy diferente y que hasta entonces (1630) era, al menos en parte, una interpretación innatural. ¿Cómo procede Galileo? ¿Cómo se las arregla para introducir afirmaciones absurdas y contrainductivas, tales como la afirmación de que la Tierra se mueve, y no obstante conseguir para ellas una atenta y razonable audiencia? Puede anticiparse que los argumentos no bastarán —una interesante y muy importante limitación del racionalismo— y que las formulaciones de Galileo constituyen, sólo en apariencia, auténticos argumentos. En efecto, Galileo emplea la propaganda. Emplea trucos psicológicos además de las razones intelectuales que tenga que ofrecer. Estos trucos tienen gran éxito: le conducen a la victoria. Pero oscurecen la nueva actitud hacia la experiencia que se está forjando y posponen durante siglos la posibilidad de una filosofía razonable. Oscurecen el hecho de que la experiencia sobre la que Galileo quiere basar el punto de vista copernicano no es sino el resultado de su propia y fértil imaginación, el hecho de que esa experiencia ha sido inventada. Oscurecen este hecho insinuando que los nuevos resultados que emergen son conocidos y admitidos por todos, y que sólo hace falta fijar nuestra atención sobre ellos para que aparezcan como la expresión más obvia de la verdad. Lo que puede ser y lo que he de señalar aquí es el pliegue que se produce al intentar un punto de vista contrainductivo de la no*

acción. El uso que hace Galileo Galilei de sus postulados pudo constituir un oscuro precedente para la ciencia en el momento de su lanzamiento; sin embargo, supone un referente muy esclarecedor en el contexto del arte. ¿Dónde se produce el plegamiento contrainductivo de la no acción en el acto de creación? La primera contestación tiene su origen en la disposición permanente del arte a forjar sus postulados en un sistema de análisis extranjero, en oposición al observatorio categorial, siempre a la caza de una finalidad justificable que precede invariablemente el estudio del pragmatismo. Un segundo ejemplo de esta analogía se encuentra en la antigüedad china, justo cuando empezaron a tomar cuerpo las páginas del *Tanaj*, y más específicamente del tercer volumen, perteneciente a los levitas (Levítico), o libro de los preceptos y de la ley divina. Por esa fecha (551–479 a. C), Confucio compara el carácter de un rey virtuoso con el temple del Polo Norte, al no moverse y todo girar en torno suyo. Puede haber justificaciones mágicas detrás de esta idea del poder obtenido por medio de la no acción, pero siempre en esta visión, cuando es capaz de explicar la singularidad que propulsa y somete los contraejemplos en su lugar. Es la teoría de la *correspondencia* en la antigüedad china, y de la *Sincronicidad como principio de conexiones acausales*²², donde el macrocosmos es reflejado —o incluso duplicado— en el microcosmos. En relación con esta hipótesis, ordenar el palacio del rey es gobernar apropiadamente la nación. El palacio constituye entonces una reproducción homotética del territorio que domina. Desde el momento en que trato de abordar esta dimensión contrainductiva de la potencia interior que es perfectamente asimilable a la potencia del afuera, asisto a la voluntad del no obrar que, en tanto que atestigua una misma posibilidad conmutativa, favorece una secuencia de hechos descriptibles sobre la realidad en que

²² Jung, Carl Gustav: *Sincronicidad como principio de conexiones acausales*, Obras Completas, Volumen 8, Traducción de Dolores Ábalos, 2ª edición (2011).

opera. A través de este procedimiento, tanto el acto de creación como la teoría que tentativamente deba referirse a él, están en posición de concebir un nuevo pliegue —una tensión en los ligamentos— entre las fases interiores y las fases exteriores de una proposición; dado que la *sincronicidad* representa una pequeña distorsión en la estructura de todo lo que hasta el momento hemos considerado una línea imperturbable de realidad. Asistimos aquí al origen de una proposición; y como principio, a la posibilidad de revelar un nuevo acto de creación. Pero el valor medio de intensidad positiva que fragua en este encuentro es inseparable del valor medio de intensidad negativa que arrastra consigo. De esta manera sabemos que un acontecimiento abortado por flujo de la *sincronicidad*, es incapaz de superar su pequeña instancia desarticulada, en tanto no exceda la realidad emergente que persevera tras de sí. Mientras la expansión del elemento sincrónico sea previsible, todavía no estará dotada para atisbar la *PUREZA RECONQUISTADA de la que habla André Pieyre de Mandiargues para referirse a esta revelación*²³. Es imperativo que el momento de la revelación se desprenda, se quiebre, construya su propia densidad y abandone las formas precedentes que solo pueden coexistir con el acuerdo de la censura. A diferencia de la teoría freudiana, donde el inconsciente está dominado por las propensiones y represiones sobre las que se dilata *el fino barniz de la civilización*, esta desfragmentación irrumpe en el inconsciente y estimula una dimensión creativa oculta que está impulsada por ciertas microfisuras en la relación espacio-tiempo. El mismo C. G. Jung experimentó durante la formulación de la teoría de la *sincronicidad*, ciertos impases copulativos capaces de provocar significado bajo la forma de un sueño o de una impenetrable visión. Tiempo después llegó a describir el interior de esas visiones. Decía contemplar una casa con un sótano vedado, el cual contenía una trampa que a su vez

²³ Paz, Octavio: *Corriente alterna*, Fondo de Cultura Económica (1967).

conducía a una caverna prehistórica aún más remota. Traté durante algún tiempo de seguir esta descripción, con el único propósito de generar una región idealmente inaccesible, de tal magnitud que nunca conseguía acordarme de cuantos objetos, cuantos nudos, extensiones y espacios inutilizados tenía, ni donde comenzaban o concluían sus líneas de fuga. Todos los rincones contenían algo diferente. Pero había uno que debía permanecer intacto. El problema era encontrar esa fracción, esa zona habitualmente prohibida que tenía acceso al resto de las regiones, las ligaduras, los empalmes. Me representaba de modo muy claro que la voluntad de vivir no dependía más que de esa matriz incorpórea. Hasta podía decir, en los momentos de mayor lucidez, que la incertidumbre solo estaba allí, como la superficie del agua y las hojas de nopal, para ocupar esa región inutilizada por la memoria. En efecto, puede que no exista nada más allá y que esas fracciones del universo desconocidas por el hombre, una vez declarada su geografía, se descompongan como una mota de polvo en el rostro terminada de la función; puesto que todo el conocimiento verídico he intuitivo y todas las fuerzas de la naturaleza acaso no sean más que el resultado de su indefinición ancestral. Durante varias estaciones compartí mis archivos y mi cama con esta idea, ya no como una descripción enajenada sino, como una evidencia fortuita que me devolvía al instante de mi nacimiento. La reordenación de este esquema me llevó a concertar una doble correspondencia. Establecer el ángulo de aproximación entre estas dos realidades era entonces mi labor. En una palabra, no era más difícil que descomponer la teoría del *triángulo eterno* de René Descartes. Posteriormente pensé —lo mismo que C. G. Jung al concebir la teoría de la *sincronicidad*— en el estado de vacuidad enunciado en el *Tao*. Mi intención era señalar esas pequeñas distorsiones en el espacio y en el tiempo que parecen interrupciones peregrinas, huecas o estriadas, que surgen en un instante y son capaces de modelar una impresión

inabarcable. De esa trama irreductible de contrastes y omisiones comenzaba a surgir una estética de la *sincronicidad*: una aparición cargada de entropía y esencialmente distintiva. El plano siguiente ya estaba preparado. Vuelvo al ángulo de aproximación entre la psicología analítica y la física cuántica; pero siempre en el marco de sus correspondencias con el acto creativo. Junto al cálculo de potencia creativa declarado en el *Tao*, las *estructuras disipativas* señalan una economía de la vacuidad que supera las teorías de la representación. Atendiendo a esta visión, cuando un sistema pasa de un estado de equilibrio a otro, la cantidad de entropía que genera será la máxima posible, e inevitablemente mayor a su estado de equilibrio inicial. Evidentemente, si la entropía debe de maximizarse en cada transición de un estado de equilibrio a otro, y el desorden interno del sistema debe aumentar, existe claramente un límite natural: cada vez costará más extraer la misma cantidad de trabajo, pues según la mecánica estadística el desorden equivalente debe aumentar exponencialmente. *Conocemos la imagen de las orugas que entran en un capullo. ¿Y qué pasa?* Dice Edgar Morin. *De forma extraordinaria se autodestruye, en tanto que oruga, y a la vez se autoconstruye como mariposa. Un ser totalmente diferente y que sin embargo es exactamente el mismo.* De manera similar, las células vivas conservan su estructura mediante la expulsión de residuos cargados de entropía, a lo largo de un proceso ininterrumpido de conmutación. Esta relación entrópica de la naturaleza no se limita a la transformación corporal de uno u otro organismo. La conjunción mundo-entropía invade a la totalidad de los movimientos del hombre, extendiendo su alcance más allá de cualquier definición orgánica o social. En este sentido, el nacimiento de una nación se produce con el desgajamiento, las contusiones y el desbordamiento de otros pueblos y otras poblaciones. Las culturas mueven su centro de una zona árida a un territorio en esplendor; reúnen en los mismos santuarios, o en

almacenes contiguos, el testamento espiritual y las imágenes memorables de la decadencia. Cada estructura latente produce la entropía necesaria para mantener el movimiento dinámico de los organismos que la constituyen. He aquí una cuidadosa lección de la Segunda ley de la termodinámica. Destruir es mejor que crear, cuando no se crea lo esencial²⁴. La nación y la mariposa se manifiestan de igual manera en un contexto biótico; es decir, a merced del cambio y de la creación. La oruga trasciende su constitución primaria y repercute en una forma superior y más potente debido a su intercambio con el entorno (estriado) que la señala; y en cierto sentido, el paisaje desenfocado (liso) ante los ojos del insecto, fluye a través de su cuerpo, adelantándose a su composición definitiva. Cuando la circulación perpetua se detiene, acciones tan sencillas como volar o arrastrarse quedan mutiladas, el aire se descompensa, la reciprocidad se detiene, y eventualmente, la correspondencia natural se desvanece. Asistimos así a diversas formas de creación que se producen espontáneamente en la naturaleza. En consecuencia, una *sincronicidad* representaría la fusión de órdenes interiores y exteriores en el encuentro de la superficie y el espíritu, de la física y la psicología, de la biología y el sistema del arte. El acto creativo, por lo tanto, se presenta con diversos disfraces distintos, pero el surgimiento de nuevas interrupciones o deslizamientos significativos es inherente a la ubicuidad que lo propulsa. En un sentido estricto, la creación tiene su propia constante cosmológica; nace continuamente a través de un orden lógico, irreducible. Enfatizando: cada obra de arte puede llegar a ser una expresión de todo el sistema y no requiere de ninguna construcción exterior para presentarse tal cual. Por lo tanto, es una forma autosuficiente y se podría decir que contiene su propio significado; o mejor dicho, cada imagen, cada palabra, cada gesto, es un reflejo explícito de sí mismo. No se requiere ningún

²⁴ Federico Fellini, 8½.

plan o diseño externo y, en cierto sentido, el surgimiento de una proposición está, desde el principio, implícita o plegada en todo el sistema como en su misma potencialidad. Puede ocurrir, como en el caso de C. G. Jung, que las sincronicidades tomen la forma de patrones que se desprenden eventualmente de un fundamento general, contingente, dotado de un oscuro significado para la persona que la experimenta. Cuando el encuentro de la *sincronicidad* ha ocurrido en momentos críticos del acto creativo, aquellos que favorecen la evolución creadora, podría decir que son los portadores de un nuevo *agenciamiento*. Por lo tanto, las sincronicidades implican siempre un despliegue significativo de la potencia creativa en un contexto autopoietico. Cada estructura surge en un punto crítico, una coyuntura en que, al inicio, su potencial es meramente rudimentario y después se transforma en una estructura viva. La teoría de la *sincronicidad* —luego de la interpretación esbozada por C. G. Jung— es entendida como el instante donde las cosas del mundo se revelan y toman el aspecto de una creación innominada. En palabras de C. G. Jung, toda realidad se encuentra suspendida por *la coincidencia en el tiempo de dos o más sucesos no relacionados causalmente* que tiene su fundamento en la plenitud de la *sincronicidad*. Al introducir la noción de *significado* en este concepto, el planteamiento objetivo de la psicología analítica se integra con el valor subjetivo del acto de creación. Marie-Louise von Franz —analista jungiana y compañera de Barbara Hannah— creía que la *sincronicidad* era la manifestación de un principio mucho más amplio de *ordenamiento acausal* que también se encuentra en la teoría cuántica y que representa *actos de creación en el tiempo*. La cadena de evidencias que promueve esta idea puede llegar a ser infinita. Se conoce que la misma Marie-Louise von Franz llegó a experimentar e interpretar un gran número de acciones acausales durante su vida. Esto nos dice que la posibilidad de generar un movimiento creativo a partir de los principios de la *sincronicidad*, radica en

que este fenómeno no es un registro patológico, exclusivo de una persona o de una región más que de otra; es una condición especial que irradia temporalmente el mundo al separarse de la homogeneidad de nuestras acciones, y distingue el lugar de lo liso y lo estriado de una realidad en expansión²⁵. Envuelta en el movimiento zigzagueante, desmarcándose como un jugador de basquetbol sobre el terreno dibujado, una *sincronicidad* exhibe su naturaleza flirteante en virtud de un significado tangencial. Esta forma de concebir la creación indica que los sucesos de la naturaleza son la expresión de una unidad elemental de forma. Efectivamente, solo las sincronicidades implican coincidencias significativas en las que el significado se encuentra dentro del contexto del funcionamiento ordenado de una idea, pues la coincidencia implica la sincronización precisa de sucesos que ocurren en diferentes fases del proceso de creación. Una de las connotaciones tácitas de la *sincronicidad* en las prácticas artísticas, es su tesis de que la inclinación envolvente del acto creativo es equivalente al grado de entropía de la lectura (de una imagen, una novela, una pieza musical o cualquier ejecución ordinaria) cuando es afectada por una potencia exterior. Justamente, el estudio de la entropía debe hallarse en el transcurso de la formulación del acto creativo y no cuando yace suspendida y a mansalva de la justificación. Por lo tanto, declarar el sentido de una situación atravesada por el flujo de la *sincronicidad*, es ya una pretensión que solo puede ser abordada al extraer los fenómenos particulares que condicionan el acto creativo, para luego considerar sus fundamentos fuera del marco de lo que llamamos representación. Por consiguiente, la *sincronicidad* no puede convertirse en una idealización de las prácticas artísticas, o en una realidad que sólo podría existir como

²⁵ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, PRE-TEXTOS, traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, 3ª Edición, (1997).

una entidad teórica, propia de la simulación. No se debe confundir nunca con los múltiples acontecimientos que rodean las prácticas artísticas. En un contexto políticamente flexible donde la sensación de cambio se ha vuelto una mera ilusión, sólo a través de la realización experimental del pensamiento y la distinción de las contingencias de la naturaleza se pueden deducir los patrones fundamentales del acto creativo. Para contrarrestar el estado de cosas inflexibles, inmutables, extáticas, carentes de profundidad, es necesario componer el acto creativo de pequeñas variaciones, intencionales o no, que puedan erizar y complejizar el entorno creativo. Por lo tanto, para descubrir la base de la *sincronicidad* se necesita seguir un camino alternativo al de la causalidad y de la justificación. De este modo podremos observar, identificar y extraer las interpelaciones corrientes, carentes de valor, y las fuerzas causales que actúan, pieza por pieza, en el proceso de creación. La columna de significados que se derivan de la simbiosis entre *sincronicidad* y acto creativo, de ningún modo se opone el uno al otro, sino que ofrecen un relato correspondiente a la disolución de los fenómenos. Es así como se pueden comprender los dualismos entre una metodología consistente y un procedimiento apuntalado. Siguiendo el plan de consistencia, veremos que las prácticas artísticas y la *sincronicidad* no son contradictorias sino percepciones biunívocas de la misma realidad fundamental. La interacción de estas fuerzas puede determinar la situación histórica de la que formamos parte. Y sólo concentrándonos en el plan de consistencia y sometiéndonos a él, podemos reconocer su esencia y su efecto. En otras palabras, sólo la conjugación del acto creativo con el resto de los componentes críticos que la potencian, puede favorecer una formulación significativa de la vida en comunidad y por tanto, de la creación. La correspondencia de estas teorías impone a la voluntad una forma de significado más profundo que está sostenida por ella misma. Al igual que las estructuras disipativas y no lineales, la

mente, de algún modo, puede contener la naturaleza entera de este fundamento. De esta manera, los patrones significativos de la *sincronicidad*, que se manifiestan en la materia y también en la mente, representan el despliegue de un orden ulterior que está más allá de la distinción entre ambas. Por lo tanto, la *sincronicidad* actúa como una indicación del significado oculto en el momento de su anunciación. Regreso a este principio —quiero decir que nunca me he alejado de él— cuando digo que no es necesario pensar en el no obrar sino en los hechos que lo producen, aquellos a través de los cuales puede ser diseccionado, teniendo en cuenta los problemas que vulneran, al interior del sistema del arte, la inmanencia del acto creativo. He aquí una zona de convergencia, pero no se trata sólo de eso. Entiendo que en cualquier análisis, ya sea rigurosamente científico (Thomas Kuhn), a modo de conjetura sociológica (Guy Debord), o de especulaciones oníricas (Rudolf Steiner), la representación debe renunciar a las condiciones materiales que garantizan su reproducción; y antes que nada, a la entronización individual, irreversiblemente necesaria para lo que puede suscitar el énfasis contrainductivo de la no acción. He aquí una cuestión inalterable en la cronología de la razón. Habrán notado que cuanto digo es anunciado en primera persona, y es asumido inmediatamente por la palabra que propulsa mis ideas, carentes ya de memoria y convenientemente fuera de la historia que le da lugar. El mazo de la crítica debe confrontar esta disolución entre la exigencia que supone el control de una idea y la anulación de la memoria, sin mayor esfuerzo que el que pueda provocar el contacto (o la fricción) de un síntoma sobre otro síntoma. En efecto, el comportamiento que exige el pragmatismo en el arte supone una exageración para la vida, pero no es una exageración para el acto creativo. Las razones que la derogan irrumpen desde ella misma; o han permanecido siempre a sus espaldas, coronando el malentendido de la creación frente al serpenteo claustrofóbico de

la posmodernidad. El pragmatismo fue, como otras muchas materias, el resultado de la mala interpretación del *sapere aude* formalizado por Immanuel Kant, y anteriormente anunciado en el *Epistularum liber primus* de Quinto Horacio Flaco: *Dimidium facti, qui coepit, habet: sapere aude, incipe*. Yo pienso lo siguiente: para comprender lo que es el pragmatismo, sobre todo no hay que saber nada de arte. Sin embargo, ha sido insertado en él, y progresivamente le ha infectado. ¿Qué sucede en él que es capaz de mostrar el lado dañino del arte? ¿Por qué la necesidad de una disolución del pragmatismo que aleje a las prácticas artísticas de su rango de complementariedad? La respuesta es simple y puede ser dividida en dos partes. La primera: porque le obliga a formar parte de un sistema que mutila su potencia creativa. La segunda: porque el sentido resultante de esa relación pretende cuantificar el estado natural del acto creativo y por tanto la suspensión consecuente. En efecto, el pragmatismo propone siempre una variación en equilibrio que busca en la comunicación un acceso o estatuto empresarial. Por lo tanto, el valor que puede producir (si es que produce algún valor) es un valor de carácter figurativo, prefigurado, que vuelve siempre al circuito que le ha convocado. El asunto se torna susceptible cuando aquella diferenciación forma un vínculo en perpetuo desequilibrio, allí donde no se corresponden sus intereses así como su resolución. El acto de creación se compone de todo tipo de corrientes heterogéneas, en desequilibrio unas con otras, pero este desequilibrio no puede ser entendido como ausencia de equilibrio: el campo de inestabilidad que lo potencia forma parte de su naturaleza. Siendo así, la separación que provoca el pragmatismo entre la voz (exigencia) interior y la voz (empresa) del afuera, es evidentemente un retiro hacia la inanición del acto creativo, es la problematización performativa de una actitud que históricamente ha erosionado el sistema del arte. Por ello insisto en la idea del estructuralismo: las manifestaciones del acto creativo deben ser entendidas y

corregidas en un contexto de creación. En el acto creativo, lo que busca verdaderamente la imagen es aquella zona temporalmente autónoma donde la distinción entre la acción y la no acción es claramente indecible. Y sobre esta indecidibilidad se regeneran los problemas de lenguaje que intervienen en la imagen. Suponiendo por un instante que puedan ser identificados estos problemas, lo importante no es formular interrogantes en torno a la imagen, lo importante es la problematización misma de la imagen, allí donde el lenguaje y la irreductible indeterminación del lenguaje se vuelve potente, tartamudea, dice Deleuze. Jamás se debe confundir la resolución de la pragmática con la resolución del acto de creación, ni dar cuenta de uno a través del otro. Para no continuar en este dilema hay que prestar gran atención a las diferencias de estilo, de contexto, de ejemplificación, de ritos temporales y de contemplación. Nunca es demasiado el tiempo que se oriente a esclarecer esta distinción. Dicho de este modo, no es posible separar el contexto de los ritos que lo llenan, ni la contemplación del estilo y de la ejemplificación. Bajo este precepto, la imagen debe potenciar los espacios inconclusos de la historia; en palabras de Lezama Lima, es inseparable de la hipótesis, constituye al mismo tiempo una posibilidad contra lo general y un juez contra lo individual. La imagen se refiere en todo momento a sí misma y a los límites que le han impuesto. En tanto que imagen, está supeditada a los mandamientos de la voluntad; y cualquier exceso de sentido deja en evidencia la vulnerabilidad de la acción humana. El acto creativo ha servido, en principio, para representar el derecho a decir algo a través de la imagen; y en esa apuesta de contactos y omisiones, ha transformado sus postulados en postulaciones políticas (Joseph Beuys), las argumentaciones sociológicas en álbumes de familia (León Ferrari), las paradojas de la carrera tecnológica en esculturas monumentales (Wolf Vostell y Thomas Hirschhorn), las fantasías barrocas en observaciones empíricas (Jessica

Stokholder), los tratados de lógica en ensayos tautológicos (Joseph Kosuth), los caprichos enfermizos en escenas escatológicas (Hermann Nitsch y Peng Yu), la inconmensurabilidad del tiempo en una obsesión infinitesimal (Roman Opalka), o acciones temáticas en invocaciones filosóficas (Allan Kaprow). Y todo esto ha tenido lugar con el objeto de formular cuestiones que habitualmente no se tienen en cuenta en la política, en las ciencias aplicadas, en la religión, en la lógica o en la filosofía. La suspensión y la vulnerabilidad extraterrena de la imagen siempre han estado ligadas con el *ethos* del romanticismo. Aunque se fuerce un pensamiento de oposición, en él se ha forjado una cierta genealogía de la inconformidad y el pesimismo que no tiene igual en la historia del entendimiento humano. Dicho de otra manera, el romanticismo elevó el estado de indeterminación permanente de la especie humana a un grado máximo de condensación y posterior correspondencia en el arte. Sus rasgos se prolongan de pensamiento a pensamiento atravesando la experiencia de la indecidibilidad, dando cuenta de ella a través de sus restos. De ahí la dificultad de formular una ética infinita en el campo de la experiencia creativa. Llevar a cabo un propósito como este significa poner a prueba los conceptos que exigen hoy una nueva evaluación de dicha cuestión. Por lo que debe ser añadido a nuestro análisis del pragmatismo, aquellos modos de comprensión y movilización que tienen que ver con la responsabilidad (la toma de posesión de una idea), así como la ironía y la simulación confesa (falso simulacro y falsa confesión), tan presentes en la actualidad. Al estudiar detenidamente estos conceptos, hallamos que lo indecible constituye la matriz de su acción y es irreductible a ellos. Si perdiéramos de vista la existencia de estos preceptos, no se interpretaría la cuestión de la no acción como una toma de posesión de la responsabilidad que a cada uno le corresponde, sino que ni siquiera sería posible pensar en ellos como lo hemos hecho siempre. Por eso cuando hablo de retomar la dimensión

performativa del no obrar, hablo de cierto tipo de pensamiento capaz de distinguir los síntomas de la interpretación; pero siempre desde un Plano cenital —deconstructivista si se quiere—, donde sea posible regular con agudeza los entrecruzamientos que circulan, penetran o permanecen abandonados en el sistema del arte. Esto todavía no queda muy claro. Para dilucidar el asunto del no obrar, me gustaría ser argumentativo en mi obrar. Pienso que no se puede abandonar el concepto del no obrar de la toma de posesión, pues de lo contrario se renunciaría también a la posibilidad de trascender ese estado de asuntos que inmoviliza el pensamiento y lo sepulta. Es a causa de que trascendemos nuestro obrar, que el no obrar en su relación con el mundo se hace irreductible. De otra manera, cuando la toma de posesión se ha llevado a cabo desde el contacto persuasivo que genera un fenómeno sobre otro fenómeno, cualquiera que fuese la circunstancia, aunque tuviera un buen término, estaría condenada a su singularidad. Cuando se deja de lado la toma de posesión del no obrar, resurge la ética como un asunto problemático y la política como una vía de justificación. Del mismo modo en que se tergiversan los problemas de forma y de concepto, todo lo que hemos heredado de esta dualidad no sirve de nada desde el momento en que el no obrar se confunde en nuestro obrar. En consecuencia, cualquier elección que pueda alzarse en este clima, no puedo decir que sea el resultado de una buena obra como tampoco le puedo justificar aun cuando no haya obrado. El no obrar ni siquiera hace distinciones de bueno o malo, pues no se puede determinar una acción como tal, ni tener certidumbre en relación con ellas mismas. Cuando digo que mi obrar es potenciado frente a un fenómeno, soy capaz de deducir este sentimiento ya que existe otro que potencialmente lo denigra. Y este juego de nivelación y desequilibrio se produce constantemente en mi relación con el resto de las cosas; ya sea de una palabra en detrimento de otra, de un rostro en detrimento

de otro, o de un sabor en detrimento de otro. Sólo a través del no obrar puedo apreciar la palabra por su contenido explícito (más allá del significado que la potencia), el rostro por las características faciales que lo distinguen, y el sabor mediante su propio paladar. De esta forma distingo la ética más allá de un espacio de eticización, la política más allá de un sistema politizado, y la potencia creativa más allá del contexto de creación; de esta forma —entiéndase mi aseveración en un orden fenoménico—, el análisis se concentra en la unidad y no en la dualidad del pensamiento. Y es por ello que la indecidibilidad puede ser superada, pues aunque decida obrar y haga algo, lo indecible no puede contener jamás una finalidad. Dicho esto, por haber hablado, porque no puedo dejar de hablar, caigo en la contingencia del lenguaje, dice Pierre klossowski. Sé que no he hecho suficiente y por ese motivo continúa mi obrar y la imagen en su indagación encubierta de la historia. La indecidibilidad sigue habitando mi acción, y esta última (la historia) no es capaz de revelarse todavía ante la primera (la imagen). Por consiguiente, cualquier relación con el acto creativo se cierra sólo bajo resistencia, y esto es así porque nuestra obra persiste y porque uno trata de hacer algo continuamente.

II

¿PARA QUÉ LA ACCIÓN?

Sin embargo, no es probable que los conceptos que están ocultos en los enunciados de observación se revelen por sí mismos en las partes más abstractas del lenguaje. En el caso de que lo hagan, será todavía difícil determinarlos con precisión. Los conceptos, al igual que las percepciones, son ambiguos y dependen de su trasfondo. Por otra parte, el contenido de un concepto está determinado también por la forma en que se relaciona con la percepción, ¿pero cómo descubrir esta forma sin circularidad? Las percepciones han de ser descubiertas, y el mecanismo de identificación contendrá algunos de los mismos elementos que rigen el uso del concepto que hay que investigar. No se penetra nunca por completo en este concepto, porque siempre se utiliza parte del mismo en el intento de encontrar sus componentes. Sólo hay un medio de salir de este círculo, y consiste en emplear una medida externa de comparación que incluya nuevas formas de relacionar conceptos y percepciones. Separada del dominio del discurso natural y de todos aquellos principios, hábitos y actitudes que constituyen su modo de vida, semejante medida externa parecerá ciertamente extraña; pero ello no constituye un argumento contra su uso. Por el contrario, semejante impresión de extrañeza revela que las interpretaciones naturales están funcionando, y éste es un primer paso hacia su descubrimiento.

Paul **Feyerabend**,

Tratado contra el método

El hombre generoso sabe bien que su acción no alcanza sino el exterior del otro; todo lo que puede pedir, es que esa acción libre no sea confundida por el beneficiario con una pura facticidad sin fundamento: que sea reconocida como libre. El ingrato rehúsa frecuentemente tal reconocimiento. No le gusta confesar que ha sido considerado como objeto por una libertad extraña: no quiere creer sino en su sola libertad.

Simone de Beauvoir (**Castor**),

¿Para qué la acción?

La fundamentación actual de las prácticas artísticas a través de la Ética —especialmente de manos de Baruch Spinoza—, no es una vuelta a atrás, es la toma de posesión de una potencia inconclusa, por construir. Digamos que, desde el punto de vista empírico, esa potencia está calibrada por un Nuevo Orden Ético Fractal, donde el contacto de un cuerpo con otro o de una información con otra, no puede ser limitado a su singularidad. Los estamentos éticos de Baruch Spinoza no buscan necesariamente una imagen trascendental, en todo momento medida por lo que pueda ser y no, por lo que deba ser bajo el estoico fuselaje de la representación. Ha llegado el momento de someter a la memoria y, en especial, a la *razón práctica*, a la sobreexposición ubicua de sus componentes, en la que es aconsejable omitir el estudio sensorial y ponderar el análisis micrológico de nuestra actitud. Creo que hoy estamos viviendo una época dominada por patrones sensoriales de diversa índole, frente a ese panorama nuestra labor no puede ser solamente argumentativa, pues eso nos llevaría a una muerte sin definición. Sin embargo, es un deber y una posibilidad utilizar esos patrones al interior del acto creativo con un fin educativo que supere a su enunciación y a su expresión institucional. Habrán notado que dicha proposición comienza con un problema: lo que puede ser connotado a través de los sentidos es lo que hemos comenzado a indagar. Primero, tenemos una idea, o un problema, después actuamos, es decir, hablamos o construimos o destruimos, dice Paul Feyerabend. El desarrollo de un punto de vista ético fractal, desde Demócrito de Abdera al siglo XXI, puede ser estructurado a través de elipses temporales que se pliegan y se prolongan, y que tentativamente debemos ajustar. Se parte de una fuerte tolerancia que acompaña a la razón y la experiencia contemporáneas. Esa tolerancia se ha extendido y ha encontrado respaldo en otras disciplinas ajenas al arte, por ello la investigación se desplaza en varias direcciones, se instala en nuevas herramientas y se relaciona de forma irreverente con la teoría, hasta desfigurar cualquier orden que sea lo bastante compatible con el proyecto ético que debemos configurar. Esto no es una evidencia forzada sino la causa evidente de la desnaturalización del acto creativo. Porque esto es así los patrones sensoriales sólo adquieren resonancia después de que

las partes incoherentes de ellas han sido recicladas durante largo tiempo. Así pues, esta presentación ametódica y sin sentido categorial es la mejor manera de invocarles lo que siento. Es necesario decir esto para comprender el núcleo de la acción que hoy se resuelve en resonancias, en irrupciones, en saltos o en promiscuidades itinerantes que en primera instancia carecen de un sentido trascendental. Pero esta mirada es un reflejo inmediato de aquellas mentalidades que jamás se enfrentado una contradicción esencial. Siendo así, ninguna actitud debe ser cambiada a menos que cambien también las condiciones materiales objetivas que la producen. En un tiempo anterior el productor simbólico tenía la libertad de generar acciones con el simple propósito de enfrentar otras ideas, otros complejos, otras aberraciones y otras evidencias. La razón por la cual debe moverse el núcleo de nuestra acción, ya no tiene que ver con un desacuerdo con los hechos. Dicho esto, el enfrentamiento con hechos incompatibles ya no tiene un interés trascendental. En consecuencia, nuestro trabajo debe concentrarse en reunir una serie de evidencias capaces de revelar su indiferencia radical en el instante de su anunciación. El espacio de la acción es proyectado entonces como matriz y objeto de contención de la evidencia que puede ser enunciada. Cabría añadir que una acción de esta índole potencia también las construcciones formales que amplifican la solvencia, la simplicidad, la generalidad y la coherencia instaladas. Y una vez que se haya establecido la simbiosis entre tales construcciones, lo único que queda por hacer es llevar a cabo la disolución de los elementos emocionales, para crear un campo de relaciones dominado en todo momento por la micrología de la idea. Esta ponderación autopoietica no constituye sólo una crítica de los patrones institucionales, sino que es absolutamente necesaria para el desarrollo de un nuevo orden ético fractal, donde los síntomas de la acción resultan enaltecidos por la anulación de una expresión justificable. De modo más específico, puede demostrarse lo siguiente: dada cualquier acción, por muy fundamental o necesaria que sea para la construcción del elemento sensorial, en el contexto del arte actual resulta aconsejable no sólo relegar sus reglas, sino ponerlas en función de un orden más general y más consistente en términos

empíricos. Nuestra labor se centra hoy en ajustar, procesar, eterizar y confrontar un *plan de consistencia* para esto, o generar hipótesis que contengan resultados experimentales sobre la base de la experiencia creativa, o hipótesis cuya capacidad argumentativa quede suspendida por un estado de invocación hipnótica, o hipótesis incompresibles fabricadas para medir la inestabilidad espontánea de la creación. En este punto me parece conveniente aclarar que el tratamiento que hago de ciertas frases sometidas al nuevo orden ético fractal, y cito: *ponderación del elemento micrológico y omisión del elemento sensorial o justificable*, etc., no significa que pretenda establecer un conocimiento circunstancial de estos asuntos, ni que piense imponer dicho conocimiento a aquellos que forman parte de la acción, o que se quiera distinguir un público específico en este obrar. Cada cual puede figurar estas ideas a su modo y de acuerdo con el entorno o la disciplina a la que pertenece. Así, para una crítica empirista, la ponderación del elemento sensorial implicará un análisis que proporcione evidencias directas de la invocación. En otro sentido, la percepción del nuevo orden ético fractal implica una unificación y una armonía, que no deje espacio al contacto insipiente de nuestras acciones alusivas. La micrología define ante todo la anulación del elemento justificable al interior del sistema del arte. Es el análisis minuciosamente organizado a través de los vértices, las fisuras, los empalmes y las reverberaciones que estimulan el cálculo de la potencia creativa cualquiera que sea el sentido de su abordaje. De ello se deduce que una idea basada únicamente en una resolución justificable, sólo podrá decir que constituye un *agenciamiento* al examinar el aspecto micrológico de su propuesta. Al asumir estos principios, la investigación relega cualquier intento por introducir sus contrarreglas. Para llevar a buen término tal empresa, las acciones experimentales deben reducir —en un devenir entendido como instantaneidad—, el deslizamiento de la expresión resultante, aquella que habiendo generado una reacción de empatía o de desagrado, llegue a cerrarse en un significado puramente emocional. Ante la pregunta: ¿cómo desfigurar el espacio de la reacción?, hay que tener en cuenta que los elementos y los hechos experimentales condicionan el terreno de

la acción. Cuando la primera salutación de la obra de arte responde a un fin justificable o emocionalmente comprometido, el elemento micrológico nos obliga a eliminarle. Esta actitud constituye la esencia del acto de creación. Al mismo tiempo, el análisis que se desprende de esta noción supone introducir y elaborar hipótesis que sean inconsistentes con teorías bien establecidas y con hechos bien establecidos; y nos conduce a introducir un plan de consistencia en un marco de acciones contrainductivas. Este procedimiento nos sitúa frente a las siguientes cuestiones: ¿Es la inducción sensorial menos razonable que el plan de consistencia? ¿Cuáles circunstancias potencian el plan? ¿En qué condiciones es más propicio? ¿Qué argumentos pueden desequilibrar su estructura? ¿O, tal vez, es el plan de consistencia siempre preferible a la justificación sensorial? Nuestra forma de abordar estos términos ha de ser entendida como una búsqueda de la voluntad trascendental, expresada y contenida en cada minuto divisible, allí donde las probabilidades se revelan como acciones concretas del devenir humano. Todas nuestras acciones constituyen efectos potenciales de una ahistoria en curso, y por ello debe ser concebida de manera parcelaria. Estos presupuestos sugieren que la matriz metodológica a la que nos referimos cuando se plantea el plan de consistencia, está constituido por un complejo grupo de principios organizacionales, en parte coincidentes, en parte alegóricos y con una aguda intensión sugestiva, pero inconsistentes en su individualidad. El proyecto de nuestro tiempo consiste en traducir, —o revelar— las posibilidades de una acción construida de manera tal que cualquier proposición pueda ser concebida y posteriormente experimentada a través de sus principios organizacionales. Este planteamiento carece, por tanto, de toda repercusión subjetiva; existe sólo en el pensamiento de aquellos que la comparten y de sus pretendientes, sean o no parte del plan. Aquí radica el empeño más agudo contra cualquier estatuto justificable, sea empírico o no, que niegue la rectitud de sus metodologías. En este proceso autopoietico, no podemos caer en el énfasis excesivo de una u otra teoría que pueda oscurecer, u ofrecer demasiada luz, en torno a las condiciones del acto que habrá de modelar un cierto tipo de creación. Este punto de vista conduce a la reducción de las

capacidades sensoriales, y en su verificación intelectual habla todo el tiempo de razones categoriales, eliminando, al menos momentáneamente, el poder inconfesable de la ilusión. De este modo existe la posibilidad de que la descripción del conjunto de acciones que puedan ser concebidas no estén delimitadas por su expresión sensorial; o que una descripción incompatible se convierta eventualmente en el testamento más agudo del acto de creación. Ningún empeño es totalmente recíproco con los hechos que lo producen, y la toma de posesión de una idea ha sido siempre responsable de ello. Cada movimiento, por antiguo o reciente que parezca, está contenido en una realidad anterior. Pero lo que nos ha llevado hasta este punto es la zona de riesgo que figura tal encuentro, el pliegue entre una posibilidad y otra, el agenciamiento de nuestra multiplicidad caótica. Este principio constituye el primer paso a la hora de infiltrar nociones trascendentales en situaciones ordinarias. De acuerdo con esta actitud, la acción no puede ofrecer ningún elemento justificable. En cambio, el propósito de plegar sólo aquellas acciones que persigan un interés trascendental, nos coloca en un punto delicado que debe ser abordado con gran sutileza. De aquí que la obra de arte, tal y como la concebimos, sólo puede subsistir si se renuncia a los requisitos de la justificación y en función de ello fabricamos nuestras metodologías. El método que seguimos no se compone de reglas que obliguen a asumir una actitud argumentativa. Por el contrario, se diluye en el conjunto de acciones presentadas. La distinción de un plan de consistencia, sugiere que la actitud debe ser consistente con la evidencia, no porque sea única o sublime, sino porque sus componentes están contaminados. Por ello, el primer paso en nuestra búsqueda consiste en evadir las estructuras habituales de comunicación, ya sea inventando nuestro propio sistema de relaciones, que eleve la confusión a un clima de clarividencia; ya sea importando semejante sistema de fuera del arte, o desde el concepto wu wei del taoísmo. Cualquiera que sea el caso, este paso contra la justificación es un camino legítimo y muy necesario en el terreno de juego del arte. Ahora bien, la trascendencia del plan de consistencia proviene del hecho de que los dispositivos de enunciación implicados en la acción ya no están sujetos a las

apariencias. Tal evento es producido cuando el sujeto se involucra en esta dimensión performativa aunque no sepa describir lo que ve, aunque no pueda expresar dicha descripción más que con vacilaciones, como si desconociera el lenguaje en el que se formula. Así pues, la posibilidad de crear un plan de consistencia consta de dos estados diferentes. Primero: una referencia indescriptible, constante; y segundo: una conexión evidente e irrefutable entre la idea y el lenguaje en el que se produce, aunque sólo pueda entender partes de esa imagen micrológica. Así es como se consigue callar a la sensación. Al menos esto es lo que Galileo Galilei nos dice. Por otra parte, no me preocupa dilucidar, ni siquiera parcialmente, las interpretaciones naturales. A primera vista esta negación podría parecer una actitud bastante simple, cuando en realidad es todo lo contrario. Es poco probable que los elementos sensoriales que están ocultos en los enunciados de observación se revelen por sí mismos en las zonas más abstractas de la acción. En el caso de que se puedan justificar sus partes y llegar a un término argumentativo, será todavía difícil determinarlos con precisión. En este sentido, Paul Feyerabend articula aquella relación entre percepción y concepto que me parece oportuno citar a cabalidad. *Los conceptos, al igual que las percepciones, son ambiguos y dependen de su trasfondo. Por otra parte, el contenido de un concepto está determinado también por la forma en que se relaciona con la percepción, ¿pero cómo descubrir esta forma sin circularidad? Las percepciones han de ser descubiertas, y el mecanismo de identificación contendrá algunos de los mismos elementos que rigen el uso del concepto que hay que investigar. No se penetra nunca por completo en este concepto, porque siempre se utiliza parte del mismo en el intento de encontrar sus componentes. Sólo hay un medio de salir de este círculo, y consiste en emplear una medida externa de comparación que incluya nuevas formas de relacionar conceptos y percepciones. Separada del dominio del discurso natural y de todos aquellos principios, hábitos y actitudes que constituyen su modo de vida, semejante medida externa parecerá ciertamente extraña; pero ello no constituye un argumento contra su uso. Por el contrario, semejante impresión de extrañeza revela que las interpretaciones naturales están funcionando, y éste es un primer*

paso hacia su descubrimiento. Pero si la sensación está esencialmente desligada de las condiciones materiales en las que se produce, hemos de subrayar que un juicio sensorial nunca podrá ser ejecutado con claridad, pues un análisis de esta índole sólo puede iniciarse cuando toda la evidencia se disuelve en la inmanente fluidez, y en una situación así no será posible sostener ningún efecto de razón. Abolido el examen de la justificación y el valor emocional de la obra de arte; cabría preguntar: ¿para qué la teoría?

¿PARA QUÉ LA TEORÍA?

Toda obra de arte puede superar el plano teórico que la compone; esto significa, sin excepciones de género, de ritos comunales o de convencimientos personales, que la inestabilidad espontánea del acto creativo tiende siempre a este fin. Los ejemplos superan el registro más austero de la memoria. Esta manera de proceder no encarna solo una interrogación, no es un ajuste de cuentas contra el olvido de este principio en las prácticas contemporáneas; se trata de una fuerza perpetua que domina y promueve el impulso creativo de la humanidad. En varios momentos ha sido planteado este singular desequilibrio; pero siempre con una obsesión justificativa, sobreentendida he incierta, demasiado medida y, en definitiva, controlado por un espíritu reduccionista. En efecto, ha llegado la hora de revelar nuevamente el elemento catalizador del acto creativo, algo que nunca ha sido abandonado, y cuya dinámica sigue siendo la misma: la inestabilidad espontánea del acto creativo es la base fundamental de la actividad humana. Al decir esto, un antiguo suspiro aligera el peso que hasta ahora sostenían las palabras. Pero el desahogo contiene siempre otra carga, otra exigencia que se resiste a la demostración. No basta con que el asunto sea planteado; hay que determinar sus incógnitas, sus circunstancias y el entorno que lo constituye. *Se trata de poder plantear la cuestión «entre amigos», como una confidencia o en confianza, o bien frente al enemigo como un desafío, y al mismo tiempo llegar a ese momento, cuando todos los gatos son pardos, en el que se desconfía hasta del amigo. Es cuando decimos: «Era eso, pero no sé si lo he dicho bien, ni si he sido bastante convincente.»* En esta inmersión, la inestabilidad espontánea del acto creativo no se proyecta en el hombre como

una actitud electiva que podría o no ser asumida, ya que no constituye una expresión voluntaria o involuntaria propia de la experiencia artística; de igual modo, no podría afirmarse que hay elección ni hay voluntad en el caos del universo, tal y como el arte, la ciencia y la filosofía lo representan: caos-distopía, nano-caos, caos-substancia. La inestabilidad espontánea del acto creativo es la potencia que lo mueve, que lo anuncia; y que solo llega a ser corporeizada cuando se convierte en una utopía para el hombre. Sin embargo, esta disposición utópica no se refiere nunca a un ideal inaccesible, social o individual, que debiera ocuparse en el cúmulo de nuestras acciones. Comprender esta disposición utópica significa —ya ha sido anunciado en los rollos del *Nuevo testamento*—, encontrar (habitar) nuestro sitio bajo el sol; y en segundo lugar implica una obligación y un deber que no puede ser postergado. En efecto, el acto de creación manifiesta cierta afinidad con la física cuántica. Todo aquello que puede ser catalogado como un objeto artístico, antes que nada, fue parte de esa dimensión inagotable de la que hablaba Lao-Tsé, y que logra aparecer cuando el equilibrio del vacío es perturbado. Cuando se tiene la intención de traducir a palabras el contacto elástico que genera y convierte en evidencia el deseo más intrincado del hombre, el lenguaje mismo se torna confuso y opresivo. He ahí una antigua limitación de aquellos sistemas creativos que buscan la justificación (o se refugian en ella). Lo que hace que unos vayan a la palabra escrita, a la escultura, a la arquitectura, o al arte de acción, es el mismo deseo casi patológico que se traviste todo el tiempo en una carencia fantasmática. Creer un tanto menos en ello o creer un tanto más, no marca diferencia alguna; así como la voluntad de cambio y la indiferencia no nos aseguran que nuestros deseos se cumplan. Esta condición indica que el hombre, a fuerza de consumir sus aspiraciones, está siempre a mansalva de las probabilidades, sean cuales sean sus términos. El arte no ha favorecido jamás a un movimiento que no responda a

este principio. No hay ninguna razón para que las cosas sean como son; toda obra de arte ha estado a punto de no existir y por ese motivo la creación existe, no con el propósito de llenar un circuito mudo, sino, para vaciar el contenido de la nostalgia que desborda la mirada continuamente. Por ese motivo, el hombre cree infinitamente en el fantasma que le ofrece el rostro de la indeterminación. Pero este principio estocástico no adquiere ninguna trascendencia en tanto no se manifieste como acto de fe. La creencia en las probabilidades no implica que la realidad y el deseo se fundan en algún lugar del camino, pues un cálculo espacio temporal sería igualmente improbable; sin embargo, esta manera de proceder nos sitúa en la frontera del lenguaje, entre lo que ha sido y lo que puede ser el lógico desenlace de la potencia creativa; es decir, nos obliga a construir el mundo por lo que es capaz de ser y no, por lo que es, o, más específicamente, por lo que ha sido. Dicho principio debe abarcar todas las acciones del hombre, y por consiguiente, del acto de creación. Nunca se está en total simetría con las aspiraciones que nos mueven; nunca se es perfectamente compatible con lo que se puede ser y al mismo tiempo constituye el objeto de deseo. Todo el tiempo estamos a punto de no hacer nada. Porque esto es así cualquier sistema de justificación debilita el singular desequilibrio de la potencia creativa, orienta su capacidad de sugestión hacia un régimen informativo, y procura convertir el umbral estocástico del arte en un objeto de contemplación empecinadamente reductivo. Asimismo, como el arte no está hecho para satisfacer a nadie, su primera salutación deberá ser engañosa, difusa, y de revelación en revelación arribar definitivamente a la resurrección de los elementos que lo componen, que le dejan abierto y colmado hasta el próximo contacto: próxima confesión. ¿Qué cosa pretende esta aspiración y esta perpetua vulnerabilidad que no se haya expresado ya en otros tiempos y en otras potencias, de los que solo ha quedado una trama donde lo indescifrable no significa

nunca un vacío? En cambio, si nos preocupamos por llenar esas evidencias con todo lo que nos rodea en el presente, llevamos a términos argumentativos la ausencia del pasado; es decir, anticipamos la posibilidad de *morir según las reglas* y nos alejamos precipitadamente de lo que fue, en su momento, objeto de aproximación. Entiendo, además, que el hombre está siempre tentado a examinar la historia; pero ninguna indagación reduccionista, recreativa, o con hálitos de confirmación o consuelo, es capaz de llegar a términos creativos, pues el abismo infinito que se nos abre solo puede ser igualado con una imagen impermanente e irreductible de la creación, es decir, con una producción infinita de deseo y olvido combinados. La heterogeneidad, el contraste entre diferentes escalas de significación temporal, proliferan en esta combinación, retoman el *motor de tres tiempos* a través del cual Fernand Braudel consagró el estudio de los procesos históricos. En un primer momento concentra el estudio de la *geohistoria*, una historia casi inmóvil concentrada en los detalles, la del hombre en sus relaciones con el medio que le rodea; luego, una historia contenida en la estructura social de los *destinos colectivos y movimientos de conjunto*, subdividida en economías, imperios, civilizaciones, sociedades y formas de guerra, hecha muy a menudo de retornos incesantes, de ciclos recomenzados sin fin; finalmente, por encima de esta historia ralentizada, F. Braudel sitúa a los acontecimientos, la política y los hombres en un contexto amplificado que tiene en su centro a la historia tradicional, entendida pues como la historia del acontecimiento, de la duración. Con ello, el ideal clásico que deja fuera de la historia a los procesos no lineales, *al discurso de los que no poseen la gloria, o de los que habiéndola perdido se encuentran en la oscuridad y el silencio* sin historia —dice Michel Foucault—, le abre el camino a la pesadilla enunciada por Dostoievski, Hamsun, Fitzgerald, Musil o William Burroughs —por ejemplo— en *La*

máquina blanda, donde el significado escatológico de la expresión se contrae por su pasado; y ante la imposibilidad de explicar el contenido de las ilusiones, la realidad se vuelve inconmensurable pues ya no encuentra espacio para la invención de futuro. De ahí la frase de Gilles Deleuze: *El pensamiento moderno nace del fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico*²⁶. La pesadilla finisecular, reconocida por contener la capacidad creativa del hombre en un presente sin salida ni alternativa, es, sin duda, la persistencia de la representación. La herencia de Mnemosine en la cultura, es la pesadilla velada en la representación de la supresión. Pero la supresión acomodada en la memoria, la proliferación de los relatos, la ponderación del imaginario social ya no pueden prevalecer, al menos en su forma descriptiva, como un ideal de inteligibilidad encarnado en el acto de creación. Muy al contrario, la inestabilidad espontánea del acto creativo conduce con mayor agudeza, como veremos, a definir los juicios *a priori* a propósito de lo que pueden los hombres, y a propósito de las conexiones múltiples sobre las cuales el pasado y el futuro se complementan para formar un presente continuo, inacabado, basto y caótico como el pasado y el porvenir que busca comprender. Ciertamente, la historia del arte parece resumirse en una evolución fatal que busca su propia muerte, el amalgamamiento irreversible de todas las diferencias que sostienen los procesos creativos. Sin embargo, el hecho de que el acto creativo asimile y se convierta en un generador de entropía, define a éste por la destrucción progresiva que opera en un contexto de intercambio infinito. Esto supone que el acto creativo, en el instante de su enunciación, connota siempre una diferencia que luego será anulada por el eterno retorno de las condiciones que lo promueven. Para ciertos artistas como Kurt

²⁶ DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*, ed. Buenos Aires, Amorrortu (2002), traducción María Silvia Delpy y Hugo Beccacece.

Schwitters o Joseph Beuys, lo esencial de este planteamiento es que desplaza la indiferencia que parece conferirle la razón a los procedimientos no deterministas. A la manera de Rudolf Steiner, el acto creativo no es indiferente a las resonancias, compulsiones y destellos de la naturaleza, no pondera un estado de cosas sobre el resto de los procesos que lo potencian o lo interpelen, sino, que tiene propensiones. El acto creativo, a diferencia de la ciencia, es suscitado, en principio, por un orden entrópico capaz de movilizar el campo de acción sobre el cual se regenera. En primer caso, la actividad productora de entropía, al interior del acto de creación, no puede ser reducida a la estetización del proceso de distinción, pues esta parte del proceso debe superar su limitado plano de observación, por cuanto juega un papel conjuntivo en el despliegue de la producción entrópica. Esto demuestra hasta qué punto es necesario que nos liberemos de la idea de que la actividad productora de entropía es sinónimo de ligereza o falta de rigor investigativo. Si debemos mantener una actitud ético-fractal permanente para mantener activa la continuidad enunciativa de la creación a un nivel entrópico, es porque esta actitud corresponde a un orden creativo. Algo ha cambiado que ya no prioriza el ensayo episódico de la memoria. Podemos ver la inestabilidad producida por el olvido como lo que nos permite crear un orden, una diferencia de composición factual y conceptual capaz de introducirse y contaminar los métodos de justificación que inmovilizan al arte. El determinismo y los sistemas estocásticos, el orden y la inestabilidad espontánea (absuelta) se presentan aquí, no como magnitudes polarizadas sino como zonas de concentración indisociables. El desenlace de esta forma de activación en las prácticas artísticas es abordado por tres nociones o rasgos fundamentales:

- I. El estado de *consecuencia significativa* presentado por C. G. Jung en la teoría de la *sincronicidad*.
- II. El percepto de *no acción*.

III. La asimilación de novedades coherentes desprendidas de la *zona temporalmente autónoma* (T.A.Z)²⁷ concebida por Hakim Bey.

Veamos un ejemplo en el que pueda ser implementado de manera material y conceptual esta trilogía. La relación (idealmente) reversible de un objeto sobre sí mismo nos conduce a examinar el vínculo *sincronicidad*–no acción–T.A.Z, en un marco de hipótesis dirigidas al acto creativo. Para que ello cobre sentido, se necesita imaginar que la secuencia de acciones encaminadas a generar la inversión, hubiera podido suceder de otro modo o simplemente quedar omitida; se necesita, para entender su potencial más allá de una simple proposición, que unos acontecimientos, *en el sentido especial de una coincidencia temporal de dos o más sucesos relacionados entre sí de una manera no causal cuyo contenido significativo sea igual o similar*, jueguen un papel irreducible. En este caso, la acotación de dos o más sucesos solo puede establecer una coincidencia formal. Existe, para corroborar este supuesto, un par de variantes como mínimo. Primero, si asumimos que el exterior y el interior del objeto mantienen las mismas características físicas, la igualdad formal estaría resuelta y entonces solo nos quedaría explorar las implicaciones de la inversión en un contexto más general. Esto es, las variaciones de luz, de temperatura, de velocidad y de periodicidad en la inversión, así como la repercusión en el resto de los objetos que forman parte de la escena. Hay aquí algo de teatral y de siniestro que, ciertamente, se encuentra en toda la creación. Y es que la interpretación, ya sea en favor de un planteamiento deductivo o puramente intuitivo, ha sido siempre un hecho dramático. Desde el momento en que el objeto se desdobra sobre sí mismo, su cavidad, su estructura interna se vuelcan hacia fuera para crear

²⁷ Bey, Hakim: TAZ (*zona temporalmente autónoma*), Texto descargado de www.katarsis.rottenass.com

un nuevo ocultamiento. La piel, la materia susceptible por excelencia —lo aparente—, ha pasado a ser el área de resguardo y ocultación. Inversamente, la cavidad del objeto nos ofrece —en un instante que puede ser expresado como un salto o una interrogación que desborda los límites de la óptica— su vacuidad inmaculada; volviéndose más fría que la antigua corteza por cuanto nos ha sido revelada la zona de resonancia; y se ha exterminado la posibilidad del eco, del sonido contenido, allí donde se acumula el peso afectivo del objeto. En otras palabras, ha quedado expuesta la intimidad potencial de la observación a un plano de intercambio, de rejuego, de instancias provisionales; y se ha colocado, en su lugar, a todo lo que es, por principio, intercambiable, diligente, provisional. De esta manera queda sugerida la transición de los componentes formales a los componentes metafísicos de la inversión. Por consiguiente, se podría entrever que toda inversión se compone de atributos dramáticos; asimismo, el drama en sí se apropia de la tergiversación implicada en la inversión para generar una doble lectura, apoyada en una relación que será idealmente reversible. Hemos arribado aquí a la mitad de la primera secuencia de una inversión sin término. El exterior ha sido postrado y encubierto como interioridad, y el interior se nos muestra como evidencia de una profundidad que es análoga al exterior que temporalmente ocupa. Pero este no es todavía el final de la cadena de movimientos del objeto, es solo una fracción de tiempo significativa que demuestra que no hay que forzar mecánicamente al objeto para que genere un discurso propio, autónomo. Sin embargo, no es sino hasta que el objeto haya cumplido el ciclo completo del movimiento reversible, que puede hablarse de una realidad única, estableciendo la continuidad enunciativa en toda su complejidad. Solo en ese momento el objeto constituirá, desde el punto de vista topológico, una superficie no orientable abierta, cuya *característica de Euler* será igual a 0. De ese modo no tiene

sentido hablar de una intensidad exterior y otra interior, siendo imposible anunciar cualquier disparidad en la lectura consecuente. El observador y lo observado quedan asidos a una misma línea de entendimiento. El objeto ha tomado, al menos simbólicamente, las propiedades físicas de la *superficie de Klein* (*Kleinsche Fläche*), y ha construido un nómeno²⁸ potencialmente descriptible con ellas. Esta proyección es perfectamente compatible con la tesis de Jung y al mismo tiempo ofrece una aplicación ostensible del T.A.Z en un entorno creativo. Sin embargo, falta aún que algunos de esos acontecimientos tengan una apuesta, que sean susceptibles de abrirse a posibilidades que ellos condicionen sin necesidad de justificarlas. Prosiguiendo, si multiplicamos el ciclo de reversibilidad del objeto hasta el infinito, veremos que la secuencia significativa se tornará mucho más compleja. Con ello, el problema de la representación queda temporalmente relegado a un plano de indistinción que pronto será ocupado por la presencia irreductible de la repetición. En este punto, el objeto se transforma en una figura autosimilar encerrada eternamente en el reconocimiento de su propio cuerpo. Pero, ¿es esta noción de cerrazón una posibilidad o un límite en el devenir autoasimilado del objeto?, ¿en qué medida puede un cuerpo afectarse a sí mismo?, ¿es el movimiento iterativo un síntoma de liberación simbólica? Si analizamos la situación en la que ha quedado envuelta nuestra figura como una realidad aislada, entonces, desde luego que estaría condenada al reconocimiento tautológico de sí misma, estaría delimitada por la representación. Sin embargo, tanto la *sincronicidad* como el T.A.Z comprenden a cada situación, cada objeto, en relación a la totalidad de los objetos y

²⁸ El nómeno (del griego *noúmenon*: “lo pensado” o “lo que se pretende decir”), en la filosofía de Immanuel Kant, es un término problemático que se introduce para referir a un objeto no fenoménico, es decir, que no pertenece a una intuición sensible, sino a una intuición intelectual o suprasensible. Por otra parte, el término también ha sido usado para hablar de la *cosa-en-sí*, es decir, la cosa en su existencia pura independientemente de cualquier representación.

las situaciones que le rodean, y que tentativamente puedan afectar su integridad física, sensorial, así como la producción de significado en un entorno de entropía. A la primera interrogante podría responder a partir de dos esquemas muy diferentes: uno es el concepto de *autopoiesis* formulado por Humberto Maturana y Francisco Varela para designar la organización de los sistemas vivos, y otro es la noción de *cuasiautosimilaridad* de algunos fractales. Para una descripción sintética del primero cabría señalar que la autopoiesis es un principio (condición) de existencia de los seres vivos en la continua producción de sí mismos. Esta propiedad de los sistemas autopoieticos define el *acoplamiento* de un sistema a su entorno. Dada esta proposición, son autopoieticos los sistemas que presentan una red de procesos u operaciones (que lo define como tal y lo hace distinguible de los demás sistemas), y que pueden crear o destruir elementos del mismo sistema como respuesta a las perturbaciones del medio. Aunque el sistema cambie estructuralmente, dicha red permanece invariante durante toda su existencia, manteniendo la identidad de este. El acto de creación es, en particular, un sistema autopoietico en cuanto a su expresión, y existen únicamente mientras están en autopoiesis. En las prácticas artísticas, la autopoiesis es una propiedad básica que atraviesa toda su estructura; esto significa que cuando algo externo incide sobre él, los efectos dependen de sí mismo, de su estructura en ese instante, y no de los componentes externos. El acto de creación construye expresiones autónomas en las que su autonomía se da en su autorreferencia; y son sistemas cerrados en su dinámica de constitución como sistemas en continua producción de sí mismos. Aunque un sistema autopoietico se mantiene en desequilibrio puede conservar una permanencia estructural absorbiendo las referencias en su contexto permanentemente. Al igual que otras formas de vida, los sistemas autopoieticos tienen la capacidad de replegar el *plan de consistencia* e interactuar entre ellos, lo que

los hace un sistema cerrado que se autorregula de continuo. Estos forman una red de procesos, enunciados, provocaciones, que transforman sus componentes, y en los que el mismo sistema separa su identidad con relación al contexto. La autopoiesis designa la manera en que los sistemas mantienen su identidad gracias a procesos internos, a través de los cuales autorreproducen sus componentes a modo de proposiciones significativas. Estos sistemas permanecen abiertos en su intercambio, pero simultáneamente se mantienen cerrados operacionalmente, pues sus operaciones son las que lo distinguen del contexto general. No obstante, son autónomos en sus operaciones debido a la capacidad reaccionaria de su recreación en el espacio. Este enfoque sistémico encausa el acto de creación en términos de relaciones internas y no de propiedades exteriores, lo que permite adaptar las teorías que presupone, de modo general, a otras prácticas del pensamiento. Si la proposición de Maturana y Varela expresa a través del enunciado que *los seres vivos son redes de producciones moleculares en las que las moléculas producidas generan con sus interacciones la misma red que las produce*; luego, existe una fuerte afinidad entre la dimensión biológica y la dimensión formal, operativa, de la no acción, que pretendo formular a través del acto creativo. El alcance circunstancial, referido a los modos en los que pueden llevarse a término las prácticas artísticas a partir de este pliegue autopoiesis-acto de creación, supera el campo estrictamente disciplinario que las distingue para dar cuenta de una estética de las consecuencias significativas que, al estar establecidas de antemano en la naturaleza, pueden manifestarse, al menos simbólicamente en el sistema del arte. La idea indicada en el objeto que se desdobra continuamente de su exterior a su interior y viceversa, pretende revelar a través del movimiento idealmente reversible de sus partes, no sólo un modo de abolir el problema de la representación en un plano formal; sino, y más

específicamente, que busca una manera de proceder, un comportamiento que se configura siempre en un presente continuo, es decir, que no detiene su devenir. Es la práctica del pensamiento de la no acción, es un modo de actuar irreductible, inobjetable, que nunca es el mismo, comprende la noción del cambio y, al mismo tiempo, no cambia jamás. Pero la introducción de la reversibilidad no produce en sí misma un cambio. Aquí surge una fuente de confusión que deberá ser abordada con cautela. Esto puede resultar paradójico; sin embargo, cuando decimos que algo ha cambiado, nuestra expresión expresa una generalidad frente a la singularidad que distingue a un estado de cosas reversibles. De ahí que exista una diferencia elemental entre la naturaleza de tales operaciones. La reversibilidad, por su parte, se orienta de dos maneras fundamentales: la orientación abierta de la conversión y la orientación cerrada de la repetición. Ambas están controladas por la frecuencia y los símbolos de su composición. En este sentido, la reversibilidad ofrece un punto de vista según el cual puede cambiar el valor simbólico de la inversión, e incluso, puede borrarlo. En efecto, la transformación del valor simbólico en una secuencia descriptible, define una singularidad que no puede ser entendida mediante la aleatoriedad general del cambio. Vemos aquí que la reversibilidad no se limita a la inversión, pues está fundamentada por una secuencia enunciativa que no puede ser detenida. La reversibilidad como proceso y como situación responde a una realidad constante, explícita, invariante. Formalmente, la entidad reversible es invariante bajo un conjunto de transformaciones, si al invertir las partes de la entidad esta se vuelve indistinguible con relación a la entidad original. La noción de observador es imprescindible para comprender esta condición. En todas las teorías físicas se presupone la existencia de algún tipo de realidad objetiva y un número potencialmente infinito de observadores diferentes capaces de observar y medir dicha realidad. Todas las teorías

físicas incluyen el axioma (o principio de objetividad) según el cual, aunque diferentes observadores pueden llegar a medidas diferentes de la misma realidad objetiva, todas ellas son relacionables mediante reglas generales; es decir, la objetividad del mundo material se refleja en la intersubjetividad de las medidas físicas. La reversibilidad, en tanto que magnitud física, no escapa a los reflejos y las reglas de esta generalidad. Sin embargo, cuando la reversibilidad es orientada hacia el campo de la entropía, surge, entre sus semejanzas y equivalencias, una diferencia potencial. La reversibilidad acepta en este momento una forma muy concreta del cambio, pero siempre con respecto a un punto vista no intercambiable, discriminativo, singular. Es esta la reversibilidad del axioma hecha de ecos, hecha de olvido, en busca de una conversión interior capaz de librar su simétrica por encima los atributos que la formulan. La reversibilidad no se detiene ante ninguna otra paradoja: *El cambio es eterno. Nada cambia jamás. Los dos tópicos son "ciertos"*. La reversibilidad constituye la aspiración y el *imposible* del cambio, ya que tiene una existencia estable desde el comienzo. Porque una secuencia reversible tiene su propia genealogía: aparece, se despliega y finalmente retrocede; mientras el cambio acontece ininterrumpidamente, está condenado a flotar en el tiempo como un bebe a mansalva de sus encuentros. Desde esa óptica la reversibilidad se prolonga al exteriorizarse. En este caso, el hecho de que yo reconozca las causas que unen mis pensamientos, me prepara para reconocer los atavismos del cambio y asumir una actitud electiva, consecuente, capaz de pronunciarse sobre sí misma y a la vez construir su propia lógica de sentido. Es impensable, pues, la reversibilidad como reversibilidad del cambio. El cambio es, esencialmente, irreversible. Desde que se está en su interior, cualquier posibilidad electiva es anulada; en cambio, cuando ha pasado todo, ya no queda razón alguna para llevar a cabo la elección. Por eso, la conciencia es su matriz;

mientras que los procesos reversibles son el resultado del inconsciente que la anima. Si es cierta la contestación de que la noción de reversibilidad se forja en estado de consciencia, es porque esta genera todas las paradojas y el hartazgo que hay en aquel. Aunque sea posible abordar la conversión reversible de los procesos creativos como una forma de cambio, el hecho de que uno este atado a una temporalidad y el otro no, vasta para demostrar lo incompatible de sus naturalezas. No obstante, el acto creativo puede definirse por aquellos modos de operación antagónicos mediante los cuales el sistema se produce y se reproduce a sí mismo. Así, una correspondencia equivale a un determinado proceso. La unidad del acto creativo corresponde a la unidad del proceso que lo constituye. De ese modo queda excluida la posibilidad de connotar las prácticas artísticas como una disparidad de operaciones. Para demostrar esto, se parte de una relación iterativa entre las nociones de sistema y de proceso que preside cualquier acto de creación. Sólo se puede articular un sistema y sólo los procesos pueden expresar sus posibilidades. Los procesos que pueden conectarse entre sí conforman lo singular del sistema. Aquello que queda excluido, la masa divergente, forma parte de una región exterior al sistema. Dicho de otro modo, los procesos condensan una diferencia entre el sistema y el contexto que finalmente reconoce su alcance en un entorno de negación. Esta relación iterativa tiene dos lados: un lado interior que es el sistema y un lado exterior que es el contexto. La unidad de estos constituye, sintetizando, una forma particular de fluir sin influir, de vivir sin interrumpir y de favorecer sin impedir. El objeto de arte dispone con este principio de una autonomía infinita, imposible de reducir en un ensayo situacional y fácilmente reconocible en una plataforma justificativa. El lugar de la representación estandarizado en el sistema del arte, es ahora ocupado por una presencia creativa, no determinista, asociada a la entropía, a la *sincronicidad* y a toda potencia capaz

de renovarse continuamente sobre sí misma. Esta manera de proceder dispone también de otro paralelo en la biología; es la hipótesis de los *campos mórficos* elaborada por el autor británico Rupert Sheldrake. Partimos del principio de que *todas estas cosas se organizan por sí mismas. Un átomo no tiene que ser creado por algún agente externo, se organiza solo. Una molécula y un cristal no son organizados por los seres humanos pieza por pieza sino que cristaliza espontáneamente. Los animales crecen espontáneamente. Todas estas cosas son diferentes de las máquinas, que son artificialmente ensambladas por seres humanos. Esta teoría trata sistemas naturales auto-organizados y el origen de las formas. Y asume que la causa de las formas es la influencia de campos organizativos, campos formativos, que llamo campos mórficos. El rasgo principal es que la forma de las sociedades, ideas, cristales y moléculas dependen de la manera en que tipos similares han sido organizados en el pasado. Hay una especie de memoria integrada en los campos mórficos de cada cosa auto-organizada. Concibo las regularidades de la naturaleza como hábitos más que cosas gobernadas por leyes matemáticas eternas que existen de alguna forma fuera de la naturaleza.* En la sociología, Niklas Luhmann e Immanuel Wallerstein presentan modelos de comportamiento global caracterizados por un acento heredado de la filosofía continental. I. Wallerstein elabora un punto de vista propositivo a través del sistema-mundo: *el cambio es eterno, dice. Nada cambia jamás*. Los dos tópicos son "ciertos". Las estructuras son los arrecifes de coral de las relaciones humanas, que tienen una existencia estable durante un período relativamente largo de tiempo. Pero las estructuras también nacen, se desarrollan y mueren²⁹. Esta primicia demuestra que, independientemente de los sistemas categoriales o la disciplina

²⁹ WALLERSTEIN, Immanuel: *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*, Madrid, Siglo XXI Editores (1979).

científica donde se produzca, solo la creación fraguando sobre sí misma comprende esta función múltiple; allí radica su verdadero propósito, y desde que ella se pone en marcha todo en la naturaleza gira a su alrededor, hasta su propia disolución. Algunos buscan este ideal en la reproducción, otros en la justificación, en la especulación, y otros en la extroversión; algunos, con una noción menos restringida, han comprendido esto, pero no alcanzan a encontrar lo que buscan, y en el lugar de la creación han colocado la frontera hueca de una potencia triste. El pensamiento reduccionista nos hace sentir que debemos entender el impulso creativo fuera del acto de creación. Nada más alejado de la realidad. Aquel instinto que justificando sus convenciones continuamente nos hace pensar que la inestabilidad espontánea —fuerza perpetua o singular desequilibrio— existe de modo inherente en cualquier obra de arte, busca las motivaciones fuera de sí cuando el objeto de deseo se ha revelado para excitarlo. Nada más artificial y alejado de la creación. El error común crea derecho —dice uno de los principios generales del Derecho—; y el hombre que orienta su discurso por ese camino, es empujado también por el capricho desafiante de una aparente aceptación. En este aspecto, el poder enajenante de la generalización nos tienta por sí mismo y nos convoca, aun cuando no pensemos en ello. Por más que la filosofía oriental nos diga, consciente de las implicaciones existenciales de este acto: no busques nada fuera, que a donde te diriges es a ti mismo, no se le muestra interés, y los que promueven este principio solo alcanzan a representar el vacío hospedado en sus palabras. La naturaleza hemorrágica del acto creativo le concede al hombre ciertas libertades contra las cuales luchan en vano quienes buscan justificar sus procedimientos. El arte invita constantemente a aquellos que participan de su embestida, a vivir con plenitud esa vulnerabilidad y ese deseo espontáneo de exposición. No hay proposición alguna en el simple apetito de la justificación; no hay proposiciones

naturales en el contexto de la justificación. El instrumental académico no le ofrece al hombre una manera de abrirse paso a la creación; le ofrece, esto sí, el sendero de la huida y del encierro doblemente mortal. Pero como forzosamente tienen que reconocer esta presencia hemorrágica en el proceso argumentativo, y como no encuentran otra forma de reflejar la inestabilidad de su pensamiento, terminan asilando sus ideas en el terreno de la metáfora. Si bien hay en el arte un conjunto de proposiciones de índole metafórica, las expresiones naturales no lo son. Aquí hay un problema. Desde que una expresión natural es corporizada; es decir, desde que se transforma en objeto de arte, desde que existe como materia reconocible, intercambiable, abandona los elementos que la atan a la naturaleza y se adentra entonces en el terreno de la metáfora. Ello significa que el arte, sometido a este registro, se desprende de la naturaleza imperturbable que le dio lugar. A la manera de Guillaume Apollinaire: cuando hablo del tiempo, es que ya no existe. *Por eso hablo*, decía Alejandra Pizarnik: hablo para reconocernos, para dejar evidencias de una realidad de la que nadie se ocupa, creo saber, porque ha dejado de ser un problema reconocible para todos. Pero esa respuesta todavía no satisface aquello que cuestiona. Por ejemplo: si pienso en un cierto tipo de hombre que desea algo que no tiene, y al mismo tiempo niega lo que es ideal para el resto de los hombres; digo que el deseo es ausencia; y que el ideal es presencia. El sistema del arte está habituado a crear ideales de orden formal; por eso busca hacerse presencia, busca el poder subjetivo de la figuración que en lo más secreto de sí misma niega la imagen que representa. La historia del arte ha generado un gran número de metáforas, pero hay una que se resiste a todas las demás. Asimismo, existe una proposición que respalda la totalidad de los objetos concebidos por él. Ambas son muy simples y pueden ser planteadas de la siguiente manera: el arte como fuente de deseo, primero; y el arte como fábrica ideal, segundo. Pues bien; ¿qué

ocurre al interior del sistema del arte que le impide ser una fuente de deseo y al mismo tiempo producir un ideal tras otro? La respuesta es igualmente simple: el deseo es aquello que se resiste a la corporeización; y el ideal es quien la busca. Lo difícil no es entender esto sino, dar testimonio de ello a través de las prácticas artísticas. Así pues, la idealización solo se produce en un espacio de cosas reconocibles, ante la imposibilidad de construir un ideal de la nada, de lo desconocido. Inversamente, el deseo nace cuando se saturan las condiciones fantasmáticas de una carencia; ya que el deseo implica siempre una carencia, una potencia vacante o una ansiedad por llenar. De modo general podría decir que tanto el deseo como el ideal se refieren a una misma realidad, con la diferencia de que el deseo significa la ausencia del objeto, y el ideal encarna la presencia del mismo. En el momento en que digo, esto es arte; inmediatamente deja de ser naturaleza. Así también, la creación, en tanto que ideal, constituye una metáfora de la naturaleza hemorrágica del acto creativo.

III

ECLÍPTICA DEL OLVIDO

Pretender un cambio radical de la conciencia —A los pies del maestro—, como supone Jiddu Krihnamurti; o establecer un diagnóstico de la zozobra, desde el arte y la sociedad del siglo XXI, es una tarea comparable a la curación de un loco, es decir, a su tortura. Mientras el resto del manicomio se mira las manos hipostasiado, el espacio de la curación, del remedio, de la resurrección, es ocupado por la decadencia sobrehumana: la yuxtaposición aleatoria de los elementos degenerados. Y comenzamos a experimentar el arte como una especie de coma profundo donde el artista se ha transformado en su propio conejillo de indias. En este momento deberíamos volver a pensar en el parlamento de Friedrich Wilhelm Nietzsche, cuando se refiere la evolución —la nuestra—, hacia un ente superior y más completo. Durante mucho tiempo se ha interpretado esta concepción, convertida ya en un símbolo diacrónico, con el propósito de suplantar una entidad por otra que le supere en organización y sabiduría. Para lograr esto, el hombre debe encarnar la supresión de los viejos valores, de la antigua fe, como única vía para alcanzar el plus ultra, la vacuidad inobjetable, el destino insobornable de la raza humana. Sin embargo, considerando lo que el mundo es en estos tiempos, con toda su miseria, conflictos, brutalidad destructiva, agresividad, etcétera; resulta inverosímil considerar tal empresa: el hombre todavía es como fue. Y ha construido una sociedad en estos términos. No obstante, las condiciones actuales trazan un camino a través del cual se pueden conjeturar ciertas diferencias. Asistimos entonces al desplazamiento de una procesión genesiaca donde puede ser auscultado el olvido del intérprete. Pero el olvido en su profundidad es hermético, y solo puede ser revelado al poner en

evidencia las interpelaciones que lo producen, la intensión y no el sentido que lo justifica. Es el olvido el que profundizando en sí mismo puede ofrecer la liberación de su sistema. No la lógica, no la resolución anárquica, no el discurso comprometido, no la contradicción enigmática de un manifiesto, no la refutación, no el desenfado, no la creencia que subyuga, no la erosión altruista de la hipérbole, no la disyunción del karma sino, el olvido, la propensión inagotable del olvido que se eleva hasta la carne en busca de un resplandor, de algo que ocupar, algo a mi alcance. De ahí la necesidad de redimir el estilo meditabundo de los objetos que justifican nuestras vidas. Hay que tutelar esta condición olvidada, no ya hacia una confirmación subjetiva, hacia un tipo específico de certidumbre de la que no pueda ser desalojado sino, hacia un extremo en el que necesite condenar sus métodos continuamente. Y una vez que haya alcanzado el límite de la aprobación, pueda ser utilizada la hipótesis que lo impugna, o la presunta comezón en la que puede desaparecer, y hacia ella dirigirlo, aceptando su desenlace en la neblina, en la inmediata privación de lo que dice, en un silencio que no es la respuesta de ningún sortilegio sino la aparición esencial, contaminada, donde el lenguaje aparece como una entidad autómata. Puesto que nadie puede sustraer el impulso mágico del olvido, ni siquiera los que subordinan el lenguaje a un discurso tiránico, quiero decir, sobre todo ellos; ni siquiera cuando lo olvidado, enunciado en primera persona, forma parte de una porción de algo que ha quedado en el olvido; ni siquiera cuando se degenera y nos causa náusea. El olvido solo puede ser concebido con reserva en un contexto donde él aparece como vía de escape. Pero en ese caso el sujeto de invocación es quien tiene la desventaja, pues está expuesto a las combinaciones del espacio que lo interroga, y ese estancamiento en el tiempo podría significar la duplicación rotunda de aquella interrogante donde el sujeto acabaría inmolado. Ya sabemos que su semblante, así como el universo donde se compone, son la

consecuencia de un movimiento constante, de un flujo y reflujo; esto es, de la irreversibilidad y el ensueño, del mito y la revolución íntima que nos atrae y nos repele y de la que no podemos deshacernos. En efecto, el olvido no constituye un sistema de comunicación, por eso no puede ser controlado mediante los estatutos de la razón, pues tiene la facultad de operar sobre la realidad sin ser reconocido por ella. Es en el instante del recuerdo, cuando el olvido y la imagen del olvido aparecen confinados en una sola masa conmutativa, donde puede ser transgredida la memoria.

En el largometraje *71 fragmentos de una cronología del azar*, Michael Haneke enfrenta una serie de acontecimientos que derivan en el hombre como un diagnóstico de mansedumbre que, con el paso del tiempo infieren en los personajes el sentimiento de frustración. En el relato aparece el olvido, pero el olvido en calidad de fetiche que no se expone como resultado de la desesperación humana ni de la incidencia pletórica del subconsciente; sino, por la inasible alteridad de aquello que está entre ambos: desasosiego, complemento, estandarte de las emociones en pugna, encubrimiento desposeído del no lugar redefinido como lugar común. El olvido no consiste, al menos para M. Haneke, en potenciar lo que ha sido imaginado sino; hasta qué punto la atmósfera generada alrededor suyo decide la experiencia del hombre: la evidencia establecida como sentencia. De ahí su relación con el sentimiento de culpabilidad que desprende la muerte. Tal es el papel que asume la creación; el ademán inadaptado de las Hespérides frente al árbol de oro, sabotado en la empuñadura narcótica de Hércules, en su búsqueda de la verdad, de la eterna aproximación del olvido donde se interrumpe el acto creativo, inexorablemente contenido bajo el ojo acusador de las formas elementales. De ese modo, la apariencia reflexiva, siempre de espaldas a sí misma; y la realidad que anula cuando desata sus componentes, colisionan para formar un arquetipo

completamente desprovisto y al mismo tiempo reversible, sin imagen, en defensa de nada, en defensa de nadie, sin admonición, sin dramaturgia, soberano en su propio centro levemente movido, movido hacia una esquina diferenciada, alejado de toda invocación apologética, sin modelos, sin abogacía y sin cetro, exento de posesiones que lo puedan tomar como salvoconducto hacia lo que habla, pero siempre alejado de lo que habla. Como instrumento de simulación, el olvido acoge en su estrategia el olvido al que se refiere; y el discurso que abre nunca es un argumento complementario ni oficialista. Pero como ilusión vital, insiste en la apariencia de aquello que demuestra —esa alocución de las formas en trance que hasta el momento permanece eclipsada por un concepto censado, entendido desde la alienación dialéctica que produce la burbuja del arte—, lanza su amplio catálogo de prosopopeyas sobre la memoria colectiva y sobre los estamentos del arte. Esta alocución nos posiciona en una etapa importante de la experiencia creativa; su finalidad es encontrar el resplandor infinitamente tenue cuya temperatura no se ha concentrado bajo ninguna forma de lenguaje. Este modo de ser es el retorno al desenlace, a la substancia indeterminada que define la inestabilidad espontánea del acto creativo. Solo allí puede hallarse el momento en que el olvido deja de fluctuar por las cavidades de lo vital-oportuno, de expresar con hechos los entrecruzamientos de la memoria y, dirigiéndose al núcleo silente de un lenguaje que provoca y es provocado por la hipótesis de la sospecha, todavía no ha sido descifrado en imágenes. Volvemos entonces al meticuloso conflicto de los detalles improbables sobre la corriente invisible del acto creativo; y sobre la contemplación que existe de antemano y por la que el arte ha renunciado a los principios por los que ha sido formulado. Pues en el discurso que continuamente se deshace sobre el no discurso, radica el motivo por el cual es necesario distinguir las cualidades omnímodas del pensamiento que, en lo ulterior, se contradice, impidiendo la toma

de posesión del espíritu decididamente comprometido. Por ese motivo la distinción entre los objetos debe ser fortalecida cada vez más, para terminar por no dejar hablar más que al olvido. Es imprescindible que ética –tal y como la esboza Spinoza– sea propulsada sobre aquello que ha engendrado, para que no se pierda en el impacto situacional de un movimiento sobre otro, y pueda reconfigurar, desposeída ya de todo mandamiento, el impulso genesíaco del objeto presentado. Como cuando la desproporción de una idea parte de la revolución individual que se constriñe y se emancipa a intervalos, y el espíritu propulsado puede sentir y percibir de varias maneras y en distintos intervalos de tiempo, pero no puede modificarse a sí mismo en esos intervalos. A través del acto creativo poseemos la libertad de constreñirnos, o nuestra alma posee la libertad de constreñirse, o mejor, de constreñir su propia libertad. No podemos evadir la responsabilidad que, al hacer una lectura acuciosa de las vanguardias, ha depositado el tiempo sobre esta fecha. Se trata de dar un valor al signo de la centuria; de probarnos a nosotros mismos de que algo nuevo tiene que acontecer, que se ha completado la mayoría de edad. De ningún modo debemos huir ante la forja de un ideal. Al contrario, debemos perseguirle súbitamente. Cuando digo no podemos evadir responsabilidad, lo digo de manera general, de modo que no existe fuera del espíritu ningún atisbo de ello; es decir, ninguna potencia que distinga al sujeto de la acción. Si esta conjunción se llevara a cabo veríamos cómo y por qué es necesaria dicha metamorfosis. Entonces prestaríamos más atención al acto creativo y la imagen resultante abarcaría esas zonas temporalmente autónomas en las que vive el desasosiego, la hipocresía y el vandalismo en calidad de inquilinos. De este modo, cualquier hombre tendría que olvidar infinitamente su vida antes de concebir un volumen de sus memorias. He aquí un parlamento que podría parecer absurdo, sin embargo, nada tiene que ver con lo retorcido y extravagante que

se podría distinguir de esta noción. Volvamos a Spinoza: si considerara que un óvalo es un círculo flemático, o que carece de voluntad para suscribirse a una regla superior donde viva solo con su asolada manía de darle un orden cíclico a toda cosa o fenómeno, y otras cosas por el estilo; si considerara ese caso como una posibilidad que no se limita a la subversión de la imagen categórica (el círculo), nada veremos en ello que no concuerde. Solo debemos observar que en cierto grado existe siempre la voluntad —no la posibilidad—, de transformar el sendero hacia lo real. Al decir de Lezama Lima: la errancia del hombre le permite crear su error. Siempre se está en disposición de habitar esa idea cuando los otros, de manera inconsciente, están involucrados en ello o por lo menos pueden caer en el error. Digo que debemos forjar: *del fr. forger. Dar la primera forma con una herramienta a cualquier pieza. Inventar, fingir, fabricar*; ahora que ha sido borrado el concepto de existencia última de las cosas. Si por el contrario, en mi acercamiento a las prácticas artísticas insisto en anular el acontecer estocástico del acto creativo, entonces no es posible llevar a cabo la toma de posesión de aquella idea, y solo diría que he intentado algo.

Con esas prefiguraciones sobreviene un argumento que explica las ficciones relacionadas con las esencias que están unidas a la condición inalienable del olvido. Llegamos así a la interinidad del acto creativo por medio del olvido exteriorizado. Este constituye, ciertamente, un acto henchido y extremista que al mirarse produce candor y pena a sí mismo; ya que es el hombre, en su invariable cuestionamiento de cada movimiento, la única potencia viva que reproduce las contradicciones de modo intransigente. Enfrentamos aquí la metáfora devoradora de Saturno; solo que en este caso el exterminador, lo exterminado y el exterminio configuran una misma realidad: se superponen, se complementan y se compensan entre sí, a un tiempo que perpetúa ciegamente una antigua relación. Quizás por ello hay tantas personas que

gritan, gritan, gritan; o hablan todo el tiempo, le hablan a cualquiera en la calle, en una cabina telefónica, en medio de la neblina; y gente que no dice nada nunca, aunque valga la pena pronunciarse. Y ese contraste de gritos y omisiones no queda contenido en la apariencia, por lo que no puede ser entendido como algo que se desprende de lo esencial-humano; sino que es formulado en el olvido y luego regresa, voluptuoso, contaminado, impregnándose en el acto con más fuerza; pero siempre de modo independiente, alterando la resonancia del objeto pero no su esencialidad. En efecto, no es en la visión del triunfo del elemento vital ni en la coexistencia de los contrarios —tentación y resistencia—, donde se halla la posibilidad irreversible; es en el acopio de una evidencia comprometedora; en el instante, en lo enclítico del instante, en la evidencia: reconquista de la repetición y de la diferencia. El instante de la evidencia es también el instante del despropósito, las dos mitades absolutas de eso que en ocasiones es llamado verosímil. Es la reconquista de la pureza revelada en el espíritu, por el espíritu. Solo que en el *status quo* no podemos acceder a este ni a ningún otro juicio anclado en la pureza, pues nuestro modo de vida y las actitudes que se refieren a ella están cubiertos de atavismos en pugna, de convenciones intocables, de liturgias tergiversadas, de emblemas irrestrictos, de legislaciones en clave, de erratas sin vínculo, de juicios recreativos; pudiera continuar: de eufemismos, de bilis, de atmósferas entre comillas, de refutaciones anoréxicas, de excepciones momificadas, de viscosidades analíticas, apolíticas; de solemnidades, de alambres, de coerción y de mimos que, al desvalorizar el silencio, desvalorizan también el lenguaje que lo distingue. Al decir de Octavio Paz, ahora que la curiosidad distraída no recibe más revelación que la de la muerte, la divagación se transforma en un delirio lúcido. Y comenzamos a movernos porque nuestro delirio así lo exige, hacia la decadencia sobrehumana y el entusiasmo de sobremesa. Nuestra raza, en su

búsqueda de las realidades últimas, ha alcanzado tal grado de indistinción, que ya no es posible separar el principio y el fin, el anverso y el reverso, el avance y la regresión de los procesos creativos. El acto creativo ha quedado abovedado, inmovilizado en este sistema de relaciones, y manifiesta todavía un único proyecto: reproducir las carencias materiales que favorecen la producción. Olvidamos que la apropiación es un lujo y la creación un modo de vida, independiente de las fuerzas que malversan el sistema del arte. Dicho estado de cosas reafirma uno de los propósitos centrales de mi alocución: la actitud de los autores que con mayor desproporción se exponen al delirio alcanzan mayor lucidez, ya que elaboran un discurso que nunca se presenta con una voz uniformada, por tanto no pueden ser supeditados ante ningún algoritmo de certidumbre. Esta forma de proceder no es la actitud ideal; pero es el paso siguiente para llegar a él. La errancia constructiva y acuciosa, acompañada de los sonidos, los gestos y los objetos que la refrendan, debe constituir un signo de confirmación para nuestra generación: confirmación de un origen múltiple que se escapa, incluso, de lo sublime, de la disposición utópica, de la agudeza crítica y de todo cuanto acompañe una necesidad humana.

Un sentimiento como este ha resurgido en nuestra época; estamos atrapados entre la pasión y el agotamiento. La idea del disentimiento nos ha dejado como herencia el lado maniqueo de la creación. Por consiguiente, todo lo que ha sido expulsado de nuestras manos, por nuestra generación, es un reflejo infinito de la nada, de aquello que no puede ser retomado, continuado, pues ha perdido de vista su lugar en la tradición, no se sostiene y por lo tanto no existe como ser reconocible. No es posible duplicar la nada, ni siquiera su efecto. Ese presentimiento no solo pone fin a la idea de generar un proyecto futuro para el arte, sino que se sustrae a sí mismo en el agotamiento progresivo de las prestaciones del pasado. En estas condiciones, no obstante, es

posible generar una ética fractal, o el lugar para establecer su figuración. Una figura indistintamente procaz y juiciosa, capaz de suscribir los condicionamientos de una era abarcada y repoblada por la figura del espectáculo, propiciando que el objeto de arte ya no responda al horizonte que representa y que domina al sujeto, sino que se desdoble hacia una magnitud donde cada vez sea más difícil inaugurar cualquier signo de permanencia. Un lugar donde no exista la necesidad de cuestionar el origen o la finalidad del objeto, evitando anquilosar el contenido a una visión simbólica de la que nunca podremos deducir una referencia libre; ya que la ética, y el volumen que se resiste a la reproducción infinita de una imagen, no pueden ser completados en la presunta hegemonía del deseo debordiano, pues eso abre su acta de defunción frente a una u otra tradición. En este contexto es necesaria la construcción de un orden ético fractal caracterizado por su aspecto de resistencia y no por la tentativa nihilista o irónica. Así daremos paso a la ebullición de las potencias elementales, a la suspensión enigmática con la que puede ser derogado el desenfreno de la información, de las potestades erógenas, de la política; para dar paso a cierta actitud que tenga el poder de persuadir, pero sobre todo de convertir el yo social, el yo político y el yo estético, en un objeto que al ser elevado exponencialmente a la categoría de sortilegio, produzca en los otros un nivel superior de manumisión y suspenso al que facilitan hoy las industrias del deseo. Y más tarde, introducido ya en el acto de creación, deje esclarecida sus diferencias con respecto a la lógica degenerativa del entretenimiento, denunciado por Guy Debord en su búsqueda de las manifestaciones desestabilizantes de la cultura. Pero bien, seamos claros: como cavidad, como fricción, como apoteosis interdisciplinaria, la ética fractal es la expresión encadenada y ceremoniosamente dúctil que favorece la inestabilidad espontánea de la cual, creo intuir, podemos extraer la sustancia pletórica del acto creativo. Una metáfora arriesgada y al mismo tiempo

sintomática con la que se puede alcanzar al fin la incandescencia, la eterna propensión que no debilita, sino que despierta, condiciona, maneja y propulsa el *Arché* de la creación. No importa si brota de un impulso más que de una idea, o viceversa; lo que importa es el suceso, la bifurcación de esta metáfora en la práctica.

TODO LO QUE ES, EN EL HOMBRE, OLVIDO

¿Por qué, entonces, forzar un límite dialéctico para el olvido? Si el hombre está siempre comprometido con su efecto, y cada uno de sus movimientos es el resultado de otro gesto enterrado en la impávida metamorfosis de la memoria. Vivimos para ejercer el oficio, en ocasiones vulgar, liberador o inconsolable, de olvidar. Está en todas partes dilatado, desde el umbral de la prehistoria, del lenguaje, y de vuelta a casa, sobre las sombras inapelables del infinito. De él nacen las paradojas que se deshacen palabra a palabra. Conoce las evidencias que desapruueba contrayéndose sobre sí mismo. Cada pensamiento se destruye tan pronto es heredado, de sujeto a sujeto y de lenguaje a lenguaje, como si fuera yo un heraldo de la ubicuidad y al mismo tiempo negara el estandarte que me arropa. Cada día se producen millares de gestos, de sombras, de probabilidades, de secretos y beldades que mueren alrededor de un augurio, de una migaja a penas, en la tierra. Toda la vida contenida en los restos de una sustancia convicta, imposible de conservar. Cuando cada movimiento es el heredero bastardo de otro y es, al unísono, su contrario; ningún movimiento en particular es ya parte de mí. Mimetizar hasta la impostura el testamento que me hace cómplice de un origen, prenda del olvido, es un modo de negar a aquel que me disuelve en cada minuto singular; no tengo ya patria (como Storni, como Nietzsche), ni amigos (como Serafin, como Chikatilo), ni parientes (como mi padre, como la amante), el aspecto nomológico de cada sustancia se borra, se reintegra a la transparencia narcótica de la metáfora donde la presencia se distingue por la ausencia del absoluto. Entre mis manos el deseo se resiste, la desesperación se

resiste, la alegría se resiste; luego desaparecen. El olvido, en cambio, se ofrece sólo bajo resistencia y es justo en ese instante donde construye su templo de servidumbre. Nada le pertenece. Todo le ha sido otorgado, por eso no elige, precipita. La infinitud se encuentra en él, siendo él; constituye el mismo Logos desnudo, orgánico, en el único vacío inagotable que se presenta, a la vez, como perpetuidad y contingencia en cada gesto. Es, sin duda, en constante simetría con un azar que rechaza y que niega frecuentemente, abovedado en el puro devenir, en la descripción geodésica del sonido, en los preceptos que falsean en el hombre la métrica natural de la tierra. Luego, un almizcle, una hoja de acanto le hacen delirar con cualquier otro perfume, con cualquier otra hoja de acanto, del pasado o del presente, y sitiado en esa vorágine situacional, permanece extático sin comprender el valor de la hoja ni del almizcle. Por esa razón, allí donde el olvido expone su obra, el hombre está limitado a traducir las cábalas abiertas del espíritu. Es en el conocimiento de nuestra posición en el terreno de juego, donde esa confusión es distinguible, modelable; siempre que el hombre no quede reducido a la envilecida oscuridad de ser, revisitado continuamente sobre sí mismo, trastocando el saber inoperante que lo invade con las leyes del universo subatómico, inestable, que determinan su función en el terreno material. En esta circunstancia, olvidar no es más que otra paradoja del espíritu; quizás, la que con mayor fuerza a calado en nuestra vida, acechando sus principios, otorgándole al destino una finalidad, la ilusión de progreso que no podemos apresar, puesto que no hay nada fuera de él que pueda ser abarcado por la conciencia. Cuando esta no se constituye más allá de la obsesiva búsqueda del límite, de la conciencia misma que sólo tiene ojos para sí. Olvidar no es otra cosa que interrumpir cada pregunta, habitando sus consecuencias como una presencia atomizada, porosa, descarnada. De ahí la imposibilidad de perseguir al olvido en sí; ya que el propio yo es

abolido en la memoria de lo universal: extendido a cada obra, a cada uno de los designios que compone hasta lo infinito execrable. He aquí que el hombre, paradójicamente, no halla su lugar en el olvido, pues ha quedado excluido, y en primer término, masticado, extorsionado, cuando ha creído contenerlo en un punto sin dimensión. Sin embargo, para cerrar un análisis profundo del olvido, debe comprenderse que dicho estudio siempre va estar calibrado por nuestras afinidades electivas, mientras que la idea misma que precede a la contención, constituye un encomio taxativo que se refugia en la ilusión de progreso, cito: donde el continuo renovarse no es sino un signo de impotencia. La historia universal no es otra cosa que la historia del olvido, donde el hombre recibe el estacazo que lo descrea. Debo decir, en cambio, luego de largas horas de insomnio y, ciertamente en contra de *mis creencias*, ciertamente en contra; debo decir, pues: es imposible afirmar que el olvido existe, puesto que, ante todo, la palabra —así como la imagen omnisciente o cualquier otra forma de represión (el lenguaje)—, es un recurso forjado contra el olvido, y que, al mismo tiempo lo precede; y en segundo término, soy yo quien lo afirmo, y afirmando me convierto en aquello sobre lo cual discurro, doy un paso atrás en mi acercamiento al olvido; soy, en el olvido. He incapaz de distinguirme de la imagen que tengo de mí, camino hacia un espectro diferente de mí, sin poder reconocermelo tampoco ante ese otro hacia el cual me dirijo, por el simple hecho de caminar siguiendo una luz a lo lejos. Pero yo no amo esa luz, ni siquiera podría distinguir si lo que percibo es una fuente de energía natural o una invención aberrada, nacida de la falsa lectura del entorno. Aclaro, no es mi intención crear una genealogía pesimista, a la manera de Emil Cioran, por lo tanto, cada una de estas ideas intentan reorganizar la presencia vidriada del hombre. Para ello, el propósito mediante el cual se estructura una creencia (mi creencia) no puede conformarse, no puede siquiera permitir que

se reinstituyan las causas que le dieron origen, ya que la unidad y la continuidad que la sostienen sólo puede ser atravesada con una voluntad dedicada, nos dice Antonin Artaud, una voluntad eternamente rígida frente al gesto más simple, frente a esa masa de indiferencia que pretende reabsorberla. Sería en vano pensar que el olvido no es sino un momento del devenir universal, o que su alcance varía de acuerdo a las condiciones históricas de un momento determinado; ello sólo es posible en tanto se analice la producción intelectual, desde la cual tampoco puede ser relegado el papel de la humanidad, es decir, la producción de cada hombre en particular. Por ende no puede ser superado, y como no se define en una realidad inmutable, no existe siquiera en apariencia. De ese modo no tiene sentido hablar de una forma de olvido exterior y otra interior. Siendo así, no debería ni siquiera ser nombrado. La posibilidad de ser un hecho factico, de acceder a la mentalidad humana y regodearse en ella, lo distingue más allá de la problematización que le da veracidad, que dilata sus fauces contra todo método de distinción. Cualquiera que sea la verdad y la debilidad humana, el olvido existe para el hombre de modo irrecusable. El hombre no puede evadir su presencia ni las disecciones que se presentan a su alrededor; el esfuerzo constante por escindirse del olvido no hace sino reafirmar su prominencia. El olvido define al hombre, y el hombre —en su carrera progresista—, al olvido. Cuando Crátilo toma la idea de Heráclito de que el hombre no se puede atravesar dos veces el mismo río, porque tanto el cuerpo como el agua se han alterado, está por definir una ruptura superior. Según Aristóteles, Crátilo proclamó que ni siquiera una vez podría mezclarse una cosa con otra. Si la tierra no cesa de rotar, entonces el río cambia instantáneamente. De la misma forma, el cuerpo se modifica incesantemente, en una constante apertura hacia el otro que se cierra sobre él. En consecuencia, Crátilo decidió que la comunicación era imposible y renunció a hablar, limitando la

comunicación al movimiento de su dedo. Al parecer, el olvido sólo puede ser detenido reduciendo al mínimo nuestro rastro de vida. Pero esto nos llevaría a la gula y el aburrimiento; y de esa manera, cesando de olvidar, cesaría de vivir. Esta suposición exige una interrogante: ¿el olvido es realmente el movimiento que dispersa al hombre, convirtiéndolo en un falso reflejo de sí mismo? Yo pienso lo siguiente: el olvido se encuentra en el hombre como antinomia de la meditación, puesto que la trascendencia supone una disciplina inalterable ante la perpetua inmovilidad; pero un proyecto indefinido —en las condiciones actuales—, es también un absurdo ya que no conduce a nada. El hombre se fascina con la simetría absoluta de las deidades que venera, se coloca frente a una imagen que nada olvida porque nada contiene, de modo que no puede superar su presencia —a la vez infinita e inacabada—, en la cual introduce una existencia martirizada.

PALABRAS DEL OLVIDO PRODIGO

Si no soy sino un estado del alma, la consecuencia enraizada al instante, entonces no debería estar aquí paladeando las inequidades del hombre, sus errores, sus infortunios, sus temores, sus esquemas. Sin embargo, como no reconocerlo, heme aquí ligado en cada momento a la voluntad humana, a los designios que la llenan; siendo presa de la voluntad así como de los designios que se postran ante mí, como si fuera yo un reservorio de todo lo que se consume, el condenado travestido en los fiambres de la condena. Nada me altera, nada me conmueve, nada puede conquistarme; digo, frente a los elementos de la inconmensurabilidad y la insolencia que, a través del hombre se refieren a mí, trazando una aguda e imperceptible geometría sobre mí. Tanto las conductas sociales como los desenlaces inmediatos de cada hombre en particular, constituyen de conjunto una masa penitente donde el olvido encuentra una especie de equilibrio siempre cautivo. Esta orientación del olvido enraizada en las acciones del hombre, aunque de forma provisional, habla del conflicto entre las decisiones que comúnmente tomamos y la resolución general del placer. Esto es, el cómputo de la acción humana como espejo de todo aquello que ha sido negado. Ésa es la defensa del hedonismo racional, dice el epicureísmo: lo bueno o lo malo del placer reside en cómo se busca y hasta dónde llega. La naturaleza está regida por el azar, entendido como ataraxia en ausencia de causalidad. Se trata de inhibir los dualismos entre los que se debaten los modelos de acción y coerción propia de la globalización, un conflicto total en el cual cada polo tiene que destruir al otro, demuestra Franz Hinkelammert. Frente a esas condiciones, el olvido parece decirnos, librémonos del

interrogatorio que hemos heredado de la edad antigua, librémonos de la conjetura, de la imagen omnisciente, de la compañía, del éxito, de las deudas; necesitamos pensar como si tuviéramos que crear la primera semana del mundo, y en el acto, al presentar la primera salutación del hombre ante la primera imagen del paisaje, ir formando el curso de nuestra mitología, de una nueva economía universal frente a las normas de la naturaleza, de nuestra intuición como un reflejo de nosotros mismos frente al espejo donde el resto de las cosas permanecen, aunque no puedan ser vistas a simple vista. No se trata de no hacer nada: la creación no es sinónimo de (h)armonía. El placer estoico que persiste a mi lado no puede ya satisfacer, y acaba por desaparecer en el anonimato sin posibilidad de retorno. Y al ser eclipsado en el olvido, es el olvido quien hace presente al objeto de placer al cual me siento ligado: es la sustancia del deseo en el centro de su divergencia; pues el objeto devela mi deseo y yo me sumerjo en él, otorgándole el mismo sentido que principia en aquella fábula de Scheherezada, donde el genio regresa siempre al amuleto frotado luego de cumplir su cometido. Pero desde que el objeto me libera, la divergencia es abolida y con ella, el olvido que le da a lugar, componiendo los espasmos en el aire hasta que no hay ya objeto sino, una presencia nuevamente desalojada que no es creación ni armonía, sino alucinación, bostezo y descreimiento. Sin embargo, este problema debe ser reconocido, desnaturalizado y luego suprimido (nunca olvidado), por medio de individuaciones. De hecho, postula Deleuze, lo que nos interesa son aquellos modos de individuación distintos de las cosas, las personas o los sujetos: la individuación, por ejemplo, de una hora del día, de una región, de un clima, de un río o de un viento, de un acontecimiento. Quizá sea un error creer en la existencia de cosas, personas o sujetos. Este precepto remite a estas individuaciones que no son las de las personas o las cosas. Pero, de igual manera se trata de un conflicto, y heme aquí para

demostrar sus elementos. He tomado como referente este fragmento del libro *Mil mesetas*, 1980, porque supone un concepto sintomático, si tenemos en cuenta el grado de prominencia que ha alcanzado en la sociedad postmoderna; y que suprime al mismo tiempo la distancia que, separándome del olvido, me permite dilucidar su presencia, ser movimiento y consecuencia, desde donde fragua la dependencia, casi esquizofrénica, del sujeto hacia el objeto. Al mismo tiempo, este es un fenómeno, o un estado específico del pensamiento finisecular, que no puede ser zanjado si no a través de la individuación de la voluntad y la transformación radical de sus facultades. El hombre debe confrontar, con este fin, tanto el deseo que no escatima como su debilidad, entre aquellos escenarios que le son incognoscibles e indiferentes; de lo contrario seguiremos a mansalva de la incredulidad, definida pues como un simple estado que pasivamente hemos dejado perpetuar en nosotros. Pero el olvido no es un hecho que se manifiesta siempre igual en cada momento. El olvido se forma en las entrañas profundas del instante, nos dice George Bataille, y envolviendo nuestras posesiones se envuelve a la eternidad; está presente en el mundo como una impresión que no tiene en si misma consenso. El olvido no va separado del mundo, no vaga por ahí yuxtaponiendo nuestros actos; el olvido prefigura la existencia. No es el rastro que deja, en su fuga, la vida; es una fuerza que antecede a la intuición del instante. Y, antes que nada, supone la evidencia inapresable que nos ancla al pasado, he impide conjurar un futuro alejado de su sistema, nuestro sistema. Debemos saber, por tanto, que el olvido convive de igual forma en una mentalidad inconsciente como en aquella que ha reconocido su influencia. Pero el olvido limitado a él mismo no puede existir, ni siquiera como imagen poética; esto es, la imposibilidad de subsistir cuando no está en relación con el pasado que lo potencia. Olvidar es dar paso al recuerdo y arrojarse con él hacia el laberinto de la

memoria. Gozar del olvido —si esto es posible— en la infinita coalescencia de lo efímero, es experimentar su presencia como un abigarrado consuelo que moviliza sus piezas continuamente. Y al mismo tiempo trastoca la fijeza mimetizada, el discurso que no ha sido pronunciado, la crecida del río, la inflación y mengua de la bolsa de valores o el desatino prenatal de la amante. Por esa razón, todo olvido es un deseo camuflado en ausencia del ego. Viaja a través de la historia como una prescripción abyecta de la metafísica, incorporándose al estamento voluble del porvenir. Si la metafísica es una caja de chocolate, dice Fernando Pessoa; el olvido es entonces el envoltorio metálico donde se graban con letras muy pequeñas, la fecha de fabricación y vencimiento del producto. Cada cosa que tomamos o catalogamos como nuestra, lo mismo un almizcle, un acontecimiento político o una hoja de acanto, nos lanza fuera de nosotros mismos, a través de un tiempo sin antecedentes. Vuelto sobre sí, el olvido no es sino una posibilidad inerte, un pliegue que al cerrarse sobre sí mismo, queda hipostasiado en el olvido de su propio efecto. El olvido sólo se produce cuando salgo de mí mismo y es, a través de la memoria, que someto mi ser a los atavismos del mundo. Es acá donde nace la primera condición inalienable para acabar con el olvido. Ahora bien, si me lo permiten, espero que mis palabras no los interpielen con demasiada austeridad. En cualquier caso, ya sea que se coloquen a contracorriente o a favor de mis convicciones, estarán asumiendo un rol determinista; es decir, un ofendículo inoperante que sólo tiene cabida en detrimento a las ideas que aquí se ofrecen. Por otra parte, si ha debido abstenerse de asumir una u otra posición, o simplemente pasa de largo porque las ideas le resultan (aquí un adjetivo satírico, ingenuo o despectivo), ello no lo exime de aquellas condiciones. Es hora de comenzar. La lección inicial es no pertenecer. Y con ello quiero decir: eliminar cualquier rastro de permanencia, comenzando por nuestro nombre. Este ha sido el primer error de la raza humana,

al dejarse arrastrar por la diferenciación ordinaria del lenguaje, estructurado en el lento recurrir de la historia, meticulosa y conscientemente; desde la adoración, por parte del hombre del paleolítico, del espectro solar, hasta la escritura semítica. La inminente necesidad de perpetuar una huella sobre la tierra, ha calado a tal punto la mentalidad del hombre, que hemos separado el aposento de los muertos de nuestros aposentos. Por ese motivo hemos llegado a escindir el cuerpo del espíritu, lo alto de lo bajo, el dogma y el azar, la risa y el llanto, la inmediatez y la ilusión; hemos creado escuelas enteras de pensamiento y no nos ha bastado; hemos forzado el curso habitual de la naturaleza para modelar nuestras teorías a través de la ciencia, la filosofía, el arte; y hemos fragmentado ese terreno de juego hasta concebir disciplinas que refrenden ese conocimiento de modo ordenado. De esa manera hemos involucionado hasta el punto de confiar nuestras almas a una entidad completamente incognoscible, para luego decir que hemos abandonado nuestra fe cuando nunca le hemos alcanzado a cabalidad. Hablo del humilde que está en guerra consigo mismo y con la realidad, pues a pesar de tener virtudes, se empeña en anular esas virtudes por temor a ser calificado de orgulloso. Pero este no es el único carácter que conduce invariablemente a la indistinción humana. Hablo de los orgullos irracionales, precisa Ayn Rand; aquellos que sienten el orgullo de pertenecer a un determinado país, de pertenecer a una u otra raza, de tener grandes riquezas heredadas, de pertenecer a una familia con títulos nobiliarios. En ninguno de estos casos el individuo ha hecho algo para ganarse el derecho a estar orgulloso. Ese tipo de constricciones también se dan de manera fecunda en la historia del arte. Ya sabemos, por ejemplo, que Homero nunca sufrió en carne propia la guerra de Troya, y sin embargo el mayor testimonio que nos ha llegado de ella sólo podemos encontrarlo en *La Ilíada*; en cambio, los que participaron del conflicto no vivieron para contarlos o no tenían la capacidad para hacerlo. Aquí

persiste una contradicción, denuncia Jean-Luc Godard en el largometraje *Nuestra música*. Los que actúan no dominan las herramientas para decir o pensar adecuadamente sobre lo que hacen; inversamente, los que cuentan historias no saben de lo que están hablando. Lo mismo sucede con las sagradas escrituras, y en resumidas cuentas, con el testimonio del hombre en su totalidad. Aquí usted podría decir, bueno; ¿y la creación?, ¿en qué lugar del camino situarla? Pienso que el arte también constituye una invención desesperada, forjada en el seno de la desesperación, a la que se le han atribuido cualidades milagrosas para contrarrestar el mundo de delimitaciones que hemos creado a través del tiempo. Al decir de Octavio Paz: *vivimos para aprender a morir*. El arte es, precisamente porque se dice lo contrario, la zona del pensamiento que más ha contribuido en esta empresa de sombras y autoflagelación. Por eso mis manos tiemblan al escribir cada palabra; y por ello no debo pensar en lo que piensen los otros cuando a través de mi cabeza pasa de largo la idea de que todo el arte y, más aún, toda la creación humana, trata de lo mismo, o al menos eso intenta. Sólo piensen. No me detendré en los hechos, no diré nombres. El principio del hombre es ese, acuñar idénticos datos, idénticos argumentos, secreciones o concavidades, hasta modelar un relato imperfecto, equivalente en toda su extensión a los anteriores. Se trata de decir lo mismo que todos han dicho. Cuando sucede lo contrario, el fracaso acontece. Por esa razón ninguna actitud —vanguardista o deificada— tiene precursores ni desertores ni ejemplares tardíos, sólo una preñada y constante geometría ladeada. La segunda lección que identifico debe ser respondida de la siguiente forma: no formar parte de algo que pueda llevar a la gloria o el arrepentimiento. Acá me refiero, por ejemplo, a esa zona temporalmente autónoma (T.A.Z), construida por una mentalidad que respeto y a la cual le debo una parte importante de mis concepciones; hablo de Hakim Bey o, mejor dicho —para

responder a su significado en idioma turco— *El señor juez*. Debo reconocer que su concepción ascética del anarquismo ontológico, al lado de Thoreau, Godwin, y más recientemente Ayn Rand, con sus mociones éticas del egoísmo racional, han fortalecido mis convicciones a la hora de concebir aquello que he insistido en llamar *la cualidad ausente*; una idea que pronuncio en tanto define un cúmulo de preocupaciones que, sin embargo, no he concluido aún ni creo poder hacerlo por ahora. La tercera lección consiste en no asumir nunca una postura radical o condescendiente, al margen de los movimientos sociales y las instituciones u organizaciones destinadas a mantener el orden. No colocarse a favor o en contra de nada. Debo decir que la finalidad de estas palabras pretende crear un clima sobre el cual se cierne el humano ideal. Este, valga la aclaración, nada tiene en común con el superhombre o la voluntad de poder defendidos por F. Nietzsche. Por oposición, la idea del humano ideal tampoco se sitúa al lado de los psicasténicos que nos describe Pierre Janet, aunque a simple vista estos manifiestan ciertos rasgos puntuales que podrían adecuarse al prototipo conjurado. Algunos de esos síntomas son, cito: autocrítica, control insuficiente de la memoria, lo que lo lleva a olvidar; además, la persona psicasténica prefiere apartarse de sus semejantes y vivir en ensoñaciones; autoescrutinio. A partir de una comparación elemental, el humano ideal dispone de estas características, sólo que en él aguardan una función muy diferente, pues ante todo, no se expresan como un padecimiento, sino como virtudes. Como dice Josep Pla, *lo más importante en literatura es colocar el adjetivo exacto, por eso fumo*. Lo que es al hombre psicasténico una autocrítica destructiva, en el humano ideal constituye una autocrítica diferencial; las condiciones que a uno lo llevan a no exponerse ante situaciones en las que sus complejos anormalmente fuertes le restan claridad mental, memoria y equilibrio, en el otro se expresa como una fuerte crítica a la sociedad que lo ha hecho

dependiente, anulando de manera consciente cualquier efecto de la memoria colectiva; uno vive de ensoñaciones que limitan su capacidad para elaborar y manejar las diversas experiencias de su vida, el otro busca en el ensueño aquellos rasgos del espíritu que lo aproximan a un entendimiento profundo de sí; lo que en uno es un conteo personal que se expresa como síntoma de minusvalía, en el otro es un examen meticuloso de todos aquellos condicionamientos que debe renegar para agenciarse a su perfil esencial. Los psicasténicos advierten frente a cualquier espectáculo un sentimiento de apatía, porque en ellos toda acción carece de un propósito y una finalidad; el almizcle no está en los valles para deleitar con su fragancia, ni el mármol para ser tallado. No existe un destino común, ascendente; y el mundo alucina desperdigado en su espesor. En el humano ideal se combinan todos los componentes que necesita para alcanzar la plenitud. Y cuando insiste en no alejarse de sí, lo hace para mantener intacta su naturaleza, asegurándose de no perturbar a los otros ni perturbarse a sí mismo. Esta actitud lo exonera de participar del afán ajeno, liberándolo de las convenciones que se generan al interior de la sociedad. La insobornable premisa de ser útil para sí, desde sí; lo llevan a derogar cualquier estamento fijado a las afueras de su sistema. Para conquistar a cabalidad este propósito, cada hombre debe construir su propio esquema de valores, debe representarlo, consolidarlo y defenderlo, limitándose a no intervenir en el esquema de los otros, pues esa falta sólo probaría la insuficiencia de sus preceptos éticos, poniendo en tela de juicio a la realidad que lo distingue. Debe saber que sus debilidades no provienen de una realidad exterior, o maniatada, no son el producto de una existencia especular que vive en pugna con su propia naturaleza, no es una entidad ajena o incorporada de manera forzosa; no, es el reflejo de un conjunto de caracteres que nacen y concluyen en él, son y existen únicamente en él, por esas razones tiene la irrestricta obligación de corregirlas en el

seno de su intimidad. Debe obviar el sectarismo, el proselitismo y los gentilicios; ello supone la plena capacidad de presentarse ante los otros como una totalidad indivisa; esto es, más allá de los principios de creación y gestación que definen al hombre. No debe formar parte y, por transitividad, debe negar cualquier clasificación y asumir una posición activa en oposición a ellas, pero no para combatirla directamente sino, dejándole a mansalva de su propia suerte. Esto es, la negativa indiscutible a quedar encerrado, mimetizado y en primer término desterrado en las iniciales de una pancarta libertaria que lo desvía de su único destino: el yo. La indeterminación epistémica esbozada por Clifford Geertz en el ensayo *Géneros confusos...*, para referirse a la exacerbación de las fronteras a través del análisis teórico del siglo pasado, muestra evidencias concretas del modo en que las disciplinas académicas se resquebrajan; y con ellas, los enunciados que la refrendan alrededor del mundo; y cito: *Esta confusión de géneros es más que el hecho de que Harry Houdini o Richard Nixon se vuelvan de pronto personajes de novela, o que las juergas mortíferas del medio oeste se describan como si las hubiera imaginado un novelista gótico*. Lo mismo sucede a los que propugnan la libertad del individuo y el mejoramiento social. En ellos vive secretamente un sentimiento de frustración que no puede ser extirpado en el contacto con el otro, pues este profesa los mismos sentimientos, y al unirse sólo consiguen incrementar la insatisfacción de ambos. Aquí hay una contradicción fundamental de la que penden todas las organizaciones de masa, sin importar el partido al cual se deban. Precisamente la idea de pertenecer a un partido, o una organización independiente del estado, coloca al sujeto frente a una barrera donde siempre está al límite; y la única manera que encuentra para franquear esa barrera es eliminando a su opuesto. Lo importante acá no son los métodos que usa para servir a sus postulados, sino la finalidad del acto. Esto lo lleva a diluirse de tal forma en una idea, que pierde

por completo la capacidad de responder a las exigencias de su naturaleza, ya que estas han sido suplantadas por las exigencias de la mayoría. Y al acercarse a los otros se aleja de sí mismo, creando una distancia que ya no puede ser rescatada. De ese modo vemos como los límites de una ideología se desvanecen con una celeridad repulsiva; y los títulos que la promueven reflejan la impotencia del hombre frente a esa realidad exterior que sigilosamente veneran. El libertarismo, por ejemplo, al presentarse como una organización autocrática que deposita en la unión de sus miembros la autorrealización del individuo, deja en claro su imposibilidad para responder a las exigencias de este, ya que se apoya en el otro para enfrentar los problemas de su comunidad. Por el hecho de constituir una ideología, anticipa una contradicción irreversible con el resto de las filosofías políticas. Su consigna, *Soberanía individual*, deposita todo su significado en el juego de palabras; esto es, un tratado político defendido con una vocación poética, o un oxímoron, para ser más exacto. Asimismo, nadie estaría en desacuerdo si modificara la frase, *ciudadano del mundo*; y en su lugar escribiera, huésped eterno de las divagaciones. Aquella idea fundada por los estoicos, tendría como base fundamental la ampliación del Imperio romano, a través del cual pretendían construir una cosmópolis, o ciudad universal; de ahí la composición final del enunciado. Si la formulación inicial del enunciado estuvo marcada por el ímpetu de conquista; la lectura moderna ha sufrido cambios radicales en su significado. Ya no simboliza la conquista de lo opuesto desconocido, sino la posibilidad de recuperar el *elan vital* que se ha perdido o que nunca se llegó a contener. Y al emprender ese viaje hacia lo que se es, el hombre renuncia a sus principios elementales, entregándose a la existencia nómada. Esta condición casi primitiva, profundiza todavía más en la frustración del hombre que no sabe qué hacer o a donde ir, pues extraviado el centro de su naturaleza, regresa al fondo dubitativo de la experiencia, es

decir, al lugar que reconoce como suyo, para darse cuenta de que el terreno ha cambiado y las antiguas membresías ya no son compatibles. Por demás, esta concepción presupone una imagen caricaturizada del mundo, donde todo es posible pues nada le pertenece. Así, el hombre se retira a un rincón he intenta convencerse de que todo le da lo mismo; pero bien pronto mira a su alrededor, se agita, se aburre. Cuando la vida se retracta sobre sí misma, no hay ausencia sin turbación, sino un clima indolente que gira sobre sí mismo, que se abstiene de sí, reclamando la visita del otro. *Todo el mal de los hombres proviene de una sola cosa, de no saber permanecer descansando en su cama*, dice Blaise Pascal; de dónde surge la imposibilidad de permanecer en sí mismo, para sí.

IV

EDUCAR LA DIFERENCIA

Las disciplinas científicas que tienen un compromiso evolucionario con la sociedad y su organización, con el hombre y su formación, deben priorizar el ensayo multidimensional de su material de estudio. Este es el caso de la pedagogía del arte. Si bien es innegable el valor de las metodologías constructivistas de la educación en el siglo XX, hoy en día es necesario incorporar otro tipo de métodos en la enseñanza artística superior, capaces de conectar, reorganizar y darle consistencia al desbordamiento exponencial de la información. Este replanteo pedagógico alcanza mayor agravio porque las prácticas artísticas, al estar controladas por grandes sistemas de convencimiento, priorizan la atención del campo material y limitan, deliberadamente, el espacio de la experimentación. Por esa razón, tanto el docente como el discípulo —antes de cualquier clasificación hegemónica o reduccionista—, deben constituirse como una unidad sensible, gnoseológica, intuitiva, comunal, donde las potencialidades de uno se reflejen en el otro; asimismo, la práctica pedagógica deberá estar subordinada a las necesidades ontológicas, históricas, situacionales, perceptivas y receptivas de la sociedad. Siendo así, el acto académico debe reconocer y luego implementar esta multidimensionalidad de modo permanente. Es imperativo, en la organización y formación del conocimiento, analizar de conjunto los deseos, necesidades, errores e ilusiones que se han introducido o que pueden introducirse en el acto creativo.

La implementación de una pedagogía multidimensional está obligada a abordar, de modo impostergable, esta condición múltiple. En efecto, hay que entender la complejidad del acto académico de forma operativa e instrumental, desvelando las

diferencias que lo constituyen; los preceptos éticos y constitucionales que trazan los dualismos entre la docencia y el reconocimiento de la audiencia, entre las materias y sus contextos. Al respecto, la pedagogía del arte debe producirse como resultado del agenciamiento cuántico del conocimiento y de los sujetos deseantes. En ese momento entra en vigor la plataforma exegética anunciada por Blaise Pascal en los *Pensées*: *todas las cosas siendo causadas y causantes, ayudadas y ayudantes, mediatas e inmediatas y todas sostenidas por una unión natural*³⁰. En consecuencia, las metodologías *ad hoc* deben suscitar una comprensión ecuménica, apta quizás para devolver el conocimiento engendrado de modo transparente al contexto particular de la evaluación.

He aquí el enfoque conectivista. Tal posicionamiento implica una correspondencia fundamental entre los contenidos y la ejercitación que personalice las generalizaciones y produzca un interés persuasivo sobre las individuaciones. La operación deberá servir para abdicar las diferencias —de incompreensión, de vocación, de oficio— de manera conjunta, en un clima de espaciamento temporizado —del participio activo del presente (temporizando) y abriéndose a la acción en curso como una escucha oratoria, antes incluso de que se haya producido un efecto de aceptación o crítica— entre la oratoria del docente y la escucha del educando: doble escucha y doble oración reunidas en la palabra, en el mutismo, en la atención. Señala Jacques Derrida, cito: *Diferir en este sentido es contemporizar, es recurrir, consciente o inconscientemente a la mediación temporal y contemporizadora de un desvío que suspenda el cumplimiento o la satisfacción del «deseo» o de la «voluntad», efectuándolo también en un modo*

³⁰ Pascal, Blaise: *Pensamientos*, España: Alianza Editorial, Traducción y ampliación de Xavier Zubiri (2004).

*que anula o temple el efecto*³¹ de la información. Aquí podemos advertir, quizás, que esta escucha oratoria crea en —dentro de— sí misma un tiempo, una complicidad para el espaciamiento simultáneo del conocimiento, hasta convertir el escenario de la oración en una potencia dialógica que no está determinada por un tiempo y un espacio irrestricto; sino, por esa *crítica profética* de la que habla Cornel West, y que nos lleva a advertir la intencionalidad y el discurso del otro. Esta manera de proceder plantea una cierta topografía de la comprensión que no está mediada por contradicciones ideológicas, genéricas, raciales o de cualquier otra índole.

Importemos un ejemplo de la física cuántica que puede esclarecer la cuestión. Esta disposición al espaciamiento temporizado de la práctica pedagógica crea una superposición enclítica entre las regiones estandarizadas —el conocimiento acumulado por la humanidad— y las materias expectantes; pero necesita de la oratoria y de la escucha combinados *ad hoc*. Se parte de una situación hipotética, ideal. En caso de que todos tuvieran la oportunidad de elegir las condiciones idóneas para su instrucción, de seguro imaginarían una habitación a media luz —ni muy grande ni demasiado pequeña— con todo el material de estudio expuesto a una red abierta de intercambio permanente. Sin embargo, no podemos controlar el hecho de que la educación, tal y como la conocemos, se realiza de conjunto y tras una espesa discreción. El acto académico se compone de toda clase de ruidos (provenientes de dentro y de fuera del auditorio): la temperatura del salón, la incertidumbre que retrocede, las variaciones de la

³¹ Derrida, Jacques: *La Différance*, Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968, publicada simultáneamente en *eBl ulletin de la Société française de philosophie* (julio-septiembre, 1968) y en *Theorie d'ensemble* (col. Quel, Ed. de Seuil, 1968); en DERRIDA, J., *Márgenes de la filosofía*, traducción de Carmen González Marín (modificada; Horacio Potel), Cátedra, Madrid, 31998. Edición digital de Derrida en castellano. Este fragmento en particular ha sido tomado de la colección *Mil y un textos* ofrecidos por el Centro Teórico-Cultural Criterios.

luz, el viento, la toz, etc. La cuestión es: ¿cómo apartar todos esos componentes de la práctica pedagógica, una vez que hemos definido su función más allá del intercambio frecuente de información que se produce en cualquier contexto? Bien podríamos acabar con este dilema incorporando las tecnologías necesarias *ad hoc* al interior de una cámara anecoica. Pero todavía estamos hablando solo de las condiciones, cuando lo que realmente nos debería interesar deben ser los procedimientos. Pues bien, en principio, creo que la educación dirigida al arte necesita de esas intervenciones fortuitas y aleatorias; lo importante es cómo utilizar esa eventualidad en favor de una práctica creativa. La pregunta siguiente es: ¿cómo incorporar de manera espontánea el flujo de información —deductiva o eventual— que asalta la atención? Pienso que, con relación a este fenómeno, la actitud del docente no puede ser repulsiva o inmutable. El planteamiento de la física cuántica induce la idea de que es posible mantener una comunicación constante entre la totalidad de los fenómenos que nos afectan. ¿Qué significa estar en armonía con todo aquello que nos perturba sin dejar a un lado la atención que exige la formación de conocimiento? ¿Cómo pensar y no pensar en ambas frecuencias al unísono? Primero, no deben existir contradicciones elementales entre docente y discípulo. Segundo, ninguno puede cubrirse a sí mismo con sus carencias y debilidades, pues eso nos cegaría ante las carencias y debilidades de los otros. Salvadas las distancias éticas, el sendero de la comunicación se nos abre sin reserva. Pensemos en la oratoria del maestro. El flujo de información que interviene en la conformación del mensaje es tan acelerado e impredecible, que llega a la audiencia en dispares intervalos de tiempo que oscilan y se retuercen de modo permanente, circunvalando el pensamiento, la hora de la atención. En medio de esas microconvulsiones, el flujo argumentativo genera una línea de atención jerarquizada que, habiéndose construido sobre una plataforma concreta,

propositiva, puede propiciar un situación comunicativa alrededor de todo aquello que la intercede. Solo en precisos momentos, toda la información que interviene en la oratoria y el conocimiento que la audiencia posee de antemano se colocan en línea; el resto del tiempo está deslocalizada. Eso quiere decir que cada parte del discurso, cada fonema, cada frase, está en dos regiones del cerebro al mismo tiempo —una consciente [activa], otra inconsciente [recesada]—, lo que a su vez significa que toda la información dispersada se mueve arbitrariamente por otras regiones desconocidas. ¿Cómo manejar esta continua aleatoriedad de la información? En medio de un gran silencio o a través de interrupciones espontaneas, el único modo de almacenar, ordenar y analizar objetivamente la información es manteniendo una actitud dialógica y profundamente intuitiva ante la efervescencia intercomunicativa. Luego: ¿Cómo desarrollar esa intuición aleatoria, discontinua y hemorrágica? Con toda clase de información hacinada en un espacio —digamos, intelectual—; quiero decir, sabemos que todo en el acto académico está íntimamente conectado. Pero no basta con que sepamos esto. En realidad, el asunto es más inestable y complejo. Esta conectividad que rodea la experiencia educativa no solo interviene en la procesión del conocimiento, sino que define literalmente lo que podríamos hacer con él. Necesitamos, en lo adelante, concebir las conexiones más complejas de la educación en el sentido en que hay que considerar tanto la unidad como la expansión de los sistemas solares, sus complementariedades y sus diferencias. En sentido general, creo oportuno pronunciar una idea de Vladímir Vernadski que nunca ha sido abandonada por la razón: *el hombre ha comprendido realmente que es un habitante del planeta, y tal vez piensa y actúa de una nueva manera, no sólo como individuo, familia o género, Estado o grupo de Estados, sino también como planetario*. Al pensar o proceder de esta manera, cada encuentro figura —es decir, le otorga consistencia interior y maleabilidad

exterior— al devenir metodológico de los saberes que representa; cada imagen, cada interrogante, cada fenómeno o contradicción siendo contenedora de las diferencias singulares y las reglas de la generalidad a las cuales pertenece y que al mismo tiempo completan la suma de su ser. Es la idea de la diferencia como regla y de las reglas siendo el secreto aglutinador de la diferencia. Con ello cualquier sistema educativo estará interiormente combinado y contenido en los otros, por lo que para alcanzar su entendimiento se necesita una visión holística de las operaciones que promueve. De este procedimiento debemos subrayar el hecho de que todas las enseñanzas —en el sentido kármico del término— son solo una manera de apuntar, guiar o señalar hacia la incompletitud del acto creativo; pero a este reconocimiento debe llegar el educando por sus propios medios. El instante del reconocimiento le da paso a la anunciación perpetua de la conjetura que solo puede ser descubierta y experimentada a través de una disciplinada investigación y práctica personal. De ese modo se moviliza el tramado general del conocimiento mediante la convivencia profética y la contaminación de las excepciones. Cabría configurar entonces una educación de la diferencia caracterizada, en primer orden, por su capacidad para activar y llevar a términos distintivos —independientemente del lenguaje o la lengua—, proposiciones substanciales que transgredan el marco disciplinario; y en segundo lugar, que priorice la comprensión y la experimentación en aquellas zonas del pensamiento, de la vida y de la esfera social comúnmente relegadas a un plano de negación. Educar la diferencia significa desarticular las fronteras entre el poder y la humanidad que lo implementa, entre un movimiento y las razones que llevan a continuarlo, a detenerlo o a bifurcarlo, entre una exigencia material y una necesidad espiritual, estableciendo la responsabilidad ética del hombre que vive solo en comunidad. La diferencia no busca la aceptación en los sistemas de educación

estandarizados; la diferencia busca la comprensión, la zona de equilibrio entre las excepciones de la regla y las leyes que regulan las excepciones. La diferencia procura siempre una apertura de la rutina, de los rituales y las convenciones de los otros, especialmente aquellos que generan contradicciones importantes en áreas que necesitan una profunda comprensión. Consentimos a menudo —con nuestro silencio o nuestra furia— la disposición de nuestros semejantes para arruinar las ideas o argumentos de la diferencia; de esa forma consentimos —a los niveles más bajos e incomprensibles del humanismo— la ignorancia, la intolerancia, el crimen y la autoflagelación. Nadie tarda en asumir una actitud ofensiva cuando perturban la unidad de sus convenciones; sin embargo, pocos se anticipan de igual modo cuando aparecen ante sí los síntomas de la diferencia. Dentro o fuera de una filosofía, de una hermandad, de nuestras moradas, el hombre responde por la unidad que lo constriñe, pero ninguno responde a la diferencia que lo distingue. Esta inclinación espontánea hacia el pensamiento de la diferencia parece haber sido reservada a los poetas y otras mentalidades inclasificables. En nuestra sociedad, del nivel escolar en adelante, existe la tendencia de pensar la diferencia como lo contrario a —la igualdad, la identidad, la suma, etc.—, cuando en realidad se encuentra en el fondo de todos esos estatutos.

LA DIFERENCIA ONTOLÓGICA

La «diferencia ontológica» —entendida por Hans-Georg Gadamer a través de Martin Heidegger— *se refiere a lo que en esta fórmula aún no queda expresado*³². Una traslación algo arbitraria del

³² Gadamer, Hans-Georg: *Hermenéutica y Diferencia Ontológica*, Gesammelte Werke, Tübinga 1995, vol. 10, pp. 58-70, traducción de Angela Ackermann Pilári en: GADAMER, H-G., Los caminos de Heidegger, Herder, Barcelona (2002).

término hacia el campo de la pedagogía del arte podría entenderse, convenientemente, como la posibilidad de construir una interpretación y una oratoria deconstructiva; y en la perpetua edificación de aquello que no puede ser abordado si no mediante la incorporación de las excepciones a los puntos anclas del pensamiento, lo que queda fuera, lo que no puede ser expresado, es integrado al análisis por extensión de aquello que ha sido representado. Es una especie de identidad refractaria que se anuncia, que se prolonga, como confirmación de las convenciones que la preceden, pero que no podrían sustentarse sin el contenido estructural de la diferencia. Esa fórmula de la que habla H. G. Gadamer y que aún no ha tenido lugar, implica ya, en el instante de la conjetura, un reconocimiento del afuera, de lo exterior que define y, por definición, implica la aparición —en sentido husserliano— de las evidencias que configuran la diferencia. Contrariamente a la lectura ortodoxa del asunto, la diferencia no consiste en una fuerza ilusoria, invisible, que anda por ahí en calidad de fantasma; no, es la potencia que moviliza el despertar, lo indecible, lo irrelevante, lo contingente y por eso mismo impostergable, siendo en la primeridad del espíritu la razón de ser de nuestra humanidad creadora. *Así, la diferencia no es algo que se hace, sino algo que se da, que se abre como un abismo. Algo se separa. Un surgir acontece*³³. Ciertamente, es posible implementar desde los primeros niveles de la educación, una actitud hacia la diferencia que no tiene en si misma término, pues en las circunstancias más críticas o terriblemente cándidas, se puede encontrar ocasionalmente un giro originario de luz inesperado.

³³ Gadamer, Hans-Georg: obra citada.

LA DIFERENCIA PRÁCTICA

El acto académico que pone en funcionamiento las disposiciones naturales del hombre, es, ciertamente, verdadero. Estas palabras fueron anunciadas por Immanuel Kant en la Universidad de Königsberg (1776-1777), durante la presentación de un conjunto de lecciones sobre pedagogía que posteriormente serían publicadas (1803) bajo el auspicio del propio autor. *Meditándolo maduramente —dice más adelante— se encuentra esto muy difícil: la educación es el problema más grande y difícil que puede ser propuesto al hombre. La inteligencia, en efecto, depende de la educación, y la educación, a su vez, de la inteligencia. De aquí que la educación no pueda avanzar sino poco a poco; y no es posible tener un concepto más exacto de ella de otro modo que por la transmisión que cada generación hace a la siguiente de sus conocimientos y experiencia que, a su vez, los aumenta y los pasa a las siguientes. ¿Qué cultura y qué experiencia tan grandes no supone este concepto? No podía nacer sino muy tarde; nosotros mismos no lo hemos podido obtener en toda su pureza. ¿Debe imitar la educación en el individuo la cultura que la humanidad en general recibe de sus diferentes generaciones?* En principio, la imitación no contempla un valor constante. En tanto que representación de la representación no constituye ni siquiera un valor. El acto académico que se sustenta de la imitación del pasado, es incapaz de pensar la educación diferenciada y multidimensional que debemos alcanzar. Tampoco puede captar las diferencias de contenido para sí, ya que opera únicamente a través de la enunciación, la reproducción, la demostración figurativa y una extraña afinidad hacia el solipsismo. El principio de imitación está limitado a los postulados de la representación como un resplandor superpuesto a las imágenes retocadas del pensamiento. De ese modo las intensidades del *cogito* se diluyen en la tautología. Las prácticas pedagógicas, apoyadas en estos

términos, distan mucho del sentido práctico que necesitamos abordar, creándole barreras a esta inclinación espontánea del hombre ante la experimentación, desterrándole en su propio campo instrumental, hasta crear figuras reprimidas que manifiestan su igualdad en tanto forman parte de cierta generalidad coyuntural. Toda voluntad que proponga injertar este propósito es errónea, pues abre un camino de arrogancia y contradicciones que se mueven al límite del lenguaje, que es equivalente al límite del sin sentido. El acto académico —así como la lectura de Baruch Spinoza, Lezama Lima o Gilles Deleuze— debe ser motivo de una gran satisfacción episódica; ya que, al compás de la evolución creadora, está compuesta de razones incontestables e incertidumbres confirmativas que modifican su significado en diferentes intervalos de tiempo. El maestro debe construir, habitar y recrear la plataforma donde habrá de tomar forma esta inclinación hacia la alegría de la creación. Y al mismo tiempo carece de otra finalidad que no priorice la experimentación físico-espiritual esbozada por Immanuel Kant. La alegría, el olvido pensante de Évald Iliénkov, la contradicción dialéctica, la compresión y la meditación constituyen en sí mismos el objetivo final del acto académico. Desde el momento en que el maestro ha entendido esto, abandona los atavismos de su oficio y es acompañado, en su obrar, por el compromiso irreductible de las disposiciones naturales. El acto académico debe convertirse en un motivo de exploración y festividad continua. A la manera de Newton cuando, certero en sus analogías, compara su labor con las expectativas de un niño pequeño que juega en la arena, contando caracoles y cuentecillas de mar.

LA DIFERENCIA RACIONAL

Al decir que la pedagogía del arte debe abandonar las distinciones de carácter sintético, lo digo de manera inmediata, de modo que no hay nada en mi expresión que quede fuera de esta proposición. Lo que afirmo es claramente un enunciado persuasivo que se adelanta al significado, y sin llegar a demostrarse, comprende al conjunto de acciones diferenciales que no pueden ser reducidas al examen de las distinciones sintéticas. Al interior del acto académico, abandonar los juicios sintéticos significa no exponerse al empirismo reduccionista que domina la mentalidad educativa de hoy. Abandonar significa entonces no hacer nada bajo estas condiciones. Es preferible sentarse en una silla a escuchar los ruidos y las voces, hasta que las ideas se dilaten espontáneamente y las vibraciones se conviertan en imágenes lúcidas; que deambular a través de una retórica desprovista y ensimismada. Pero, en ese caso, nadie tendría necesidad de acudir al instituto o a la universidad, ya que, con solo sentarse y mirar una zona despejada del espejo, el falso techo o la pared, alcanzaría los mismos fines. Yo pienso lo siguiente. Las prácticas pedagógicas deben producir ese estado de clarividencia rizomática, involucrando la meditación creativa en sus métodos de comprensión. La comunicación entre el hombre y la totalidad de saberes que lo condiciona, no debe producirse como consecuencia de un gran esfuerzo. La enseñanza del arte —o cualquier otra materia— debe ser un viaje de regreso al presente que se ha perdido y del cual solo tenemos noticia a través del olvido. Un viaje que conduce hacia la profundidad extraterrena del pensamiento, donde se han exterminado las fronteras entre un fonema y otro, entre una palabra u otra, entre un idioma y otro; donde la corporalidad del hombre, es decir, todo lo que es, en el universo, material, es protegido e impulsado por aquellas regiones invisibles de la mentalidad humana que todavía permanecen

clausuradas. Y mientras las distinciones sintéticas continúan alertas, el pensamiento de la meditación dilata su alcance sin restricción. En este punto, las ideas se aclaran y se combinan como genomas de una misma integración. Cada vez que una información alcanza nuestra mente, el pensamiento sintético las compara con el resto de las experiencias registradas; inversamente, el pensamiento de la meditación integra cada uno los cambios a los que asiste sin distinciones de novedoso o antiguo, pues en él cada cosa tiene un tiempo y una trayectoria que se extienden paralelamente hasta el infinito. De este modo el propósito de la pedagogía creativa es introducir una región abierta a la correspondencia. Estar en correspondencia implica sentarse objetivamente; y en este procedimiento, el pensamiento acontece. No es que lo salgas a buscar; simplemente aparece, toca fondo como un cuerpo en caída libre que anticipa el lugar del impacto a través de su sombra. Cuando aparece, ya no es posible mitigar su existencia. Siempre ha estado ahí, sólo que la atención no estaba indicada por una intensión correspondiente. Cuanto más comprendes el estado de correspondencia, más posibilidades tienes de no interferir en las propensiones de la meditación; por tanto, más posibilidades tienes de orientar, darle sentido a la correspondencia, ser capaz de permitir que el acto de creación acontezca. Esto es un acontecimiento de la razón.

LA DIFERENCIA LÚCIDA

La lucidez es algo propio de la voluntad, y por tanto se refiere todo el tiempo a ella. Para conquistar la diferencia lucida es preciso construir una ética del pensamiento capaz de distinguir nuestra acción del resto de las acciones creativas. Lo primero es asumir una actitud lúdica frente al contenido representado. Al convocar el pensamiento como algo que está siempre en juego, la voluntad no podrá destruir aquello que la distingue. Para esto debemos plantear una contradicción que siempre queda fuera de la experiencia pedagógica, y que ha de ser transformada con atención, teniendo en cuenta la primacía que ha de recuperar el silencio en la gestación de una pedagogía creativa. Es preciso abordar el aspecto lúdico de la voluntad como una zona de represión capaz de generar simpatía. Se parte de un hecho que alcanza resonancia por cuanto se manifiesta en toda su invisibilidad; esto es, en otros términos, sustituir la representación por la reticencia crítica. Luego, el espacio (estético) de la representación debe ser ocupado por la presencia (invectiva) de aquello que no puede ser representado, sino, a través de la ausencia alegórica de un deseo, una corrección. Luego, la presencia es el hecho que impulsa a un determinado contenido a estar allí, a ocupar un espacio en la figuración —siempre a la expectativa— que nunca se llena y que progresivamente ha de producir una impresión de desasosiego en el educando; y detrás, algo menos espontáneo y más amargo, cierto pesimismo que se va afirmando a medida que la lucidez es consciente de la correspondencia lúdica que la compone. Siendo el propósito de la diferencia lúcida expresar continuamente una corrección, es imperativo que la corrección alcance a la totalidad del contenido que tentativamente podríamos abordar. He ahí la razón por la que no podemos dejar a un lado la observación lúdica, puesto que nos sitúa, desde el principio, en un plano general de la expectación

humana. Al trasladar estas condiciones al terreno de la pedagogía del arte, es posible generar —con las herramientas y la actitud correspondiente— una obra que pertenecerá al arte porque no pretende representar nada, pero que se distinguirá de las demás obras de arte por su perfil generalizador y por su involuntario propósito de corregir el contenido ilustrado. Con el componente lúdico incorporado a la práctica pedagógica, se presenta un ambiente favorable para la obra de arte capaz de potenciar los acontecimientos críticos por los que atraviesa. Entiéndase, en este sentido, que la lógica del pensamiento lúcido está en la suma de las crisis que representa. En este punto, el estoico profesor deberá darse la espalda a sí mismo en busca de la heterogeneidad irreversible del contenido que permanece intacto. Esta forma de proceder evita que nuestro obrar se transforme en otro viaje del yo infinitamente revisitado. Por eso he querido desmontar este principio desde el comienzo de mi alocución. Veamos ahora, después de lo dicho, ¿qué habrá que hacer para estructurar una pedagogía consecuentemente irreversible desde sus orígenes? Primero: ya que no estamos a la caza de ningún triunfo en específico, el profesor ha de gozar el contenido y ofrecerlo con la misma vocación del maestro *yogui*; de esa forma el educando estará en condiciones de combinar aleatoriamente cualquier pensamiento, gozando el mero acto de sentarte a escuchar. La pedagogía de la diferencia no puede hacerse presente bajo ningún concepto preconizado; pues esto significaría navegar a la espera de algún milagro. Eso no tiene sentido: es la misma tontería de antes, el mismo viejo truco sobre un nuevo plano. La diferencia lúcida debe proyectar la sabiduría del hombre en su aspecto lúdico; de esta forma podremos alcanzar la tésitura original del contenido cuando haya sido eliminado de él todo aquello que nos provoca tensión. Hay aquí una transformación estructural, donde las pequeñas transiciones de la historia comienzan a potenciar el contenido de la frontera. Y con esto, queda eliminada también la

obsesión del hombre por enfrentar los grandes sistemas de pensamiento; pues el educando se vuelve simplemente un amante del conocimiento en carne viva. Compartir este conocimiento significa participar del pensamiento de la diferencia en todo su espectro. Esa presencia alegórica que se produce en cuanto el educando ocupa un espacio allí (en el lugar de los hechos donde no sucede nada), no lo haría trascender la propia voluntad si no fuese capaz de asistir a sus actos como una escena vista a través de la pantalla. Asimismo, la diferencia lúcida no constituye un placer puro, un placer exclusivo de la interpretación, sino que le acompaña siempre una segunda intención que, cuando no ha sido adquirida por el maestro, no puede ser alcanzada por el educando. Finalmente, el propósito de este pensamiento debe ser idear una zona neutral en la que el contenido se dé simplemente en relación a sus semejantes, donde aún queda una cierta rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter. *Esta rigidez constituye lo cómico y la risa su castigo.* He ahí, en suma, lo que subraya el pensamiento de la diferencia lúcida y lo que aspira a corregir.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Althusser, Louis: *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires (1988).

Bataille, Georges: *El erotismo*, Tusquets Editores, traducción de la segunda parte, Marie Paule Zarazin (1997).

Baudrillard, Jean: *La ilusión vital*, Siglo XXI, Buenos Aires, Traducido por Alberto Jiménez Rioja (2002).

Blanchot, Blanchot: *La comunidad inconfesable*, EDITORA NACIONAL, MADRID, de la traducción Isidora Herrera (1999).

Bey, Hakim: *TAZ (zona temporalmente autónoma)*, Texto descargado de www.katarsis.rottenass.com.

De Beauvoir, Simone: *¿Para qué la acción?* Editorial La Pléyade, Buenos Aires, Traducido por Juan José Sebreli (1972).

Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Champ Libre, 1967, traducción de Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano (1998).

Deleuze, Gilles: *Conversaciones*, www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Traducción de José Luis Pardo.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, PRE-TEXTOS, traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, 3ª Edición: julio 1997.

DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*, ed. Buenos Aires, Amorrortu (2002), traducción María Silvia Delpy y Hugo Beccacece.

Deleuze, Gilles: *¿Qué es la filosofía?*, www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Traducción de José Luis Pardo.

Derrida, Jacques: *Notas sobre desconstrucción y pragmatismo*, Paidós, Buenos Aires, Traducción de M. Mayer (1998).

Derrida, Jacques: *La Différance*, Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968, publicada simultáneamente en *eBl ulletin de la Societé française de philosophie* (julio-septiembre, 1968) y en *Theorie d'ensemble* (col. Quel, Ed. de Seuil, 1968); en DERRIDA, J., *Márgenes de la filosofía*, traducción de Carmen González Marín (modificada; Horacio Potel), Cátedra, Madrid, 31998. Edición digital de Derrida en castellano. Este fragmento en particular ha sido tomado de

la colección *Mil y un textos* ofrecidos por el Centro Teórico-Cultural Criterios.

Feyerabend, Paul: *Tratado contra el método*, Barcelona, Planeta De-Agostini (1993).

Foucault, Michel: *El pensamiento del afuera*, PRE-TEXTOS, Valencia, traducción de Manuel Arranz (1989).

Freire, Paulo: *Pedagogía de la esperanza*, siglo veintiuno editores.

Gadamer, Hans-Georg: *Hermenéutica y Diferencia Ontológica*, Gesammelte Werke, Tübinga 1995, vol. 10, pp. 58-70, traducción de Angela Ackermann Pilári en: GADAMER, H-G., Los caminos de Heidegger, Herder, Barcelona (2002).

Geertz, Clifford: *Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social*, Centro Teórico-Cultural Criterios.

Kant, Immanuel: *Pedagogía*, edición electrónica www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Morin, Edgar: *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Publicado en octubre de 1999 por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Traducción de Mercedes Vallejo-Gómez (1999).

Nancy, Jean-Luc: *La comunidad inoperante*, traducción de Juan Manuel Garrido, Santiago: Lom/Arcis (2000).

Pascal, Blaise: *Pensamientos*, España: Alianza Editorial, Traducción y ampliación de Xavier Zubiri (2004).

Paz, Octavio: *Corriente alterna*, Fondo de Cultura Económica (1967).

Pessoa, Fernando: *Libro del desasosiego*, Editorial Seix Barral, primera edición en esta colección: abril de 1997, traducción, organización, introducción y notas de Ángel Crespo.

Rand, Ayn: *La rebelión de Atlas*, Argentina, Grito sagrado (2000).

Sennett, Richard: *El artesano*, Anagrama (2009).

Sheldrake, Rupert: *Una nueva ciencia de la vida. La hipótesis de la causación formativa*, Tercera edición, Barcelona: Editorial Kairós, Traductor Marge-Xavier Martí Coronado (2007).

Sheldrake, Rupert: *La presencia del pasado. Resonancia mórfica y hábitos de la Naturaleza*, Segunda edición, Barcelona: Editorial Kairós, Traductor Marge-Xavier Martí Coronado (1990).

Sheldrake, Rupert: *Caos, Creatividad y Conciencia Cósmica*. Castellón: Editorial Ellago, Traductor Lourdes Pascual Gargallo (2005).

Spinoza, Baruch: *Ética demostrada según el orden geométrico*, EDITORA NACIONAL, MADRID, Introducción, traducción y notas de Vidal Peña (1980).

Spinoza, Baruch: *Tratado de la reforma del entendimiento humano*, Ediciones elaleph.com.

WALLERSTEIN, Immanuel: *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*, Madrid, Siglo XXI Editores (1979).

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*, ed. Alianza, Madrid, traducción de Isidoro Reguera y Jacobo Muñoz (2002).

Wittgenstein, Ludwig: *Investigaciones filosóficas*, Ediciones Altaya, traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines (1999).

Edición Electrónica extraída del sitio www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. En esta traducción al castellano, se conservan las Notas de las conversaciones con Wittgenstein de Friedrich Waismann y el examen de Rush Rhees Acerca de la concepción wittgensteiniana de la ética, publicados en The Philosophical Review, vol. LXXIV, n. 1, enero de 1965.

Esta edición especial de *El volumen de la resistencia I*, ha sido realizada con la colaboración de la Embajada de Noruega en La Habana y el Instituto superior de arte (Isa).

